Der Kunstwart.

Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

herausgegeben

von

Ferdinand Avenarius.

Achter Jahrgang

(Oktober 1894 bis September 1895).

München.

Verlag von Georg D. W. Callwey.

Digitized by Google

AP30
K8
v. 8

Digitized by Google

Inhalt.

Vorbemerkung: Die Berichte über Bücher, Erstaufführungen von Schauspielen, Opern und Werken der Instrumentalmusik, Ausstellungen usw., sind in dieser Inhaltsübersicht nicht erwähnt. Ebensowenig ganz kurze Mitteilungen von schnell vergehender Bedeutung, ferner die einzelnen Werke, die in den verschiedenen Abteilungen besprochen werden. Von den einzelnen Buchstaben bedeutet: L = Leitaufsatz, R = Rundschau, L.B. = Lose Blätter, S = Sprechsaal. Die erste Zahl giebt das betreffende Heft, die zweite die betreffende Seite im Kunstwart an.

Allgemeineres und Vermischtes.

Kennen und Können (K. Erdmann) L 1 1 u. L. 2 17
Der französische Naturalismus und die griechische Kunst (C. Sp.) . . . . . L.B. 1 13
Eine Wertung des Aesthetischen (O. Bie) . . R. 2 20
Poesie und Sittlichkeit (A. Bartels) . . . L. 3 33
Max Klingers Zyklus „Vom Tode" (Ferd. Avenarius) . . . . . L.B. 4 60
Staatliche und Hofkunst (F. A.) . . . . . L. 6 81
Renaissance der Renaissance (H. Bauer) . . L. 7 97
Der Synekdochismus (Hans Ysarius) . . . L.B. 8 113
Die neue Aesthetik (F. Carstanjen) L. 9 129, L. 10 145 . . . . . S. 12 188
Schaufenster-Ausstellungen . . . . . R. 10 158
Nietzsche und seine Bedeutung (Chth.) . . . L. 12 177
Menschliche Schönheit (P. Schultze-Naumburg) S. 13 204
Schlechte Gesellschaft (K. Spitteler) . . . . L.B. 13 206
Berlin als Kunsthauptstadt? . . . . . R. 14 221
Die Mode in der Kunst . . . . . R. 15 237
Von allermodernster Kunst (F. A.) . . . L. 16 241
Künstler und Kunst . . . . . R. 16 253
Herman Grimm und die Gegenwart . . . R. 17 269
Erziehung zur Freude (H. Schliepmann) L. 20 305 L. 21 321
Bewußte Selbsttäuschung und Kunst . . . L. 22 337
Zum Sedantage . . . . . L. 23 353
Der Landschaftssinn (O. Bie) . . . . . L. 24 369

Dichtung.

Zur Verballhornung der Grimmschen Märchen S. 3 44
Die Auferstehung des deutschen Volksliedes (O. Bie) . . . . . L. 5 65
Zur Lehre von den literarischen Moden . . R. 6 85
Etwas über Lyrik . . . . . R. 6 86
Billige Bücher (J. Pereira) . . . . . S. 6 92
Zwei Generationen (— l —) . . . . . L. 8 113
Wilhelmine Buchholz . . . . . R. 9 136
Inspiration und Ausgestaltung (E. Ranzoni) R. 10 150
Geschichtliche Stoffe (A. Bartels) L. 19 209 L. 15 225
Für die Dorfgeschichte . . . . . R. 14 213
Gustav Freytag . . . . . R. 16 246
Die deutschen Symbolisten (O. Panizza) . R. 16 246
Vexiertitel (C. Spitteler) . . . . . R. 19 292
„Die literarische Frage ist eine sittliche Frage" R. 21 326
Zur modernen Literaturbewegung . . . . R. 22 341
Freie Rhythmen betreffend (L. Weber) . . S. 23 365

Theater.

Der wohlregulierte Hervorruf . . . . . R. 1 13
Hans Sachs, ein Nachwort (L. Lier) . . . L. 4 49
Eine Verteidigung der „alten Dramaturgie" . R. 5 70
Die Aufgaben der Schauspielkunst . . . . R. 12 185
Das Sündigen wider den Geist des Dichters auf der Bühne (B. Westenberger) . . . R. 13 197
Das Aus-, An- und Umziehen auf der Bühne R. 16 249

Digitized by Google

Welche Konzessionen erzwingt die Bühne? R. 17 261
Coquelin über seine Kunst . . . . . R. 17 263
Komödiespielen (L. Lier) . . . . . L. 18 273
Müller-Guttenbrunn über das Raimund-Theater . . . . . R. 19 293
Der Beifall im Theater . . . . . R. 20 311
Kirche oder Theater? . . . . . R. 21 327
Ueber Rezitation . . . . . R. 23 356
Theater-Nachrichten aus der Sedan-Festwoche R. 24 373

Musik.

Anton Bruckner . . . . . R. 1 8
Anton Rubinstein . . . . . R. 5 75
Das naturalistische Melodram (E. O. Nodnagel) . . . . . R. 9 137
Moritz Rosenthal, der Virtuos . . . . . R. 12 184
Das Klavier (O. Bie) . . . . . L. 13 193
Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts . . . . . R. 13 200 R. 14 215
Das akustische Geheimnis des alten Leipziger Gewandhaussaales . . . . . R. 15 231
Vom Schaffen des Musikers . . . . . R. 16 251
Musik und Volk . . . . . R. 17 264
In Sachen: Musik und Volk . . . . . S. 20 318
Die Operette und die Hoftheater . . . . R. 19 295
Musikwissenschaft . . . . . R. 20 313 R. 21 329
Zum Kapitel des Volksgesanges . . . . R. 21 329

Bildende Künste und Kunstbandwerk.

Neuartige Schmuckplastik der Gebäude . . L.B. 2 29
Zur Entwicklung der Malerei . . . . . R. 6 91
Zur malerischen Erforschung des Nordpolgebiets . . . . . R 8 122 R. 9 141
Unsere Kunstakademien (H. Helferich) . . . R. 9 139
Pflege des Kunstsinns in Kleinstädten (O. Schwindrazheim) . . . . . R. 10 153
Neuer Wein und alte Schläuche (A. Lichtwark) L. 11 161
Unsere Gräberplastik (H. E. Wallsee) . . . R. 11 172
Realismus und Idealismus in der Malerei R. 11 173
In Sachen C. W. Allers . . . . . S. 12 189
Franz von Defregger . . . . . R. 15 233
Die Wiedererweckung der Medaille . . . . R. 15 234
Die bildende Kunst und die Volksschule . . R. 15 236
Eine ungewollte Satire auf die Durchschnitts-„Kunst"-Uebung . . . . . R. 15 236
Von unserem Kunstgewerbe (O. Schwindrazheim) . . . . . L. 17 257
Aus Paris . . . . . R. 17 267
Eduard L. Behrens . . . . . R. 18 284
Die Erziehung zum Kunstgenuß . . . . . R. 18 286
Das Stillleben (A. Lichtwark) . . . . . L. 19 289
Die Volkskunst und der Pan . . . . . R. 19 302
Vom Imitationsjammer . . . . . R. 19 303
Die Museen dem Volke! . . . . . R. 20 317
Kunst auf der Straße . . . . . R. 21 334
Lesser Ury (O. Bie) . . . . . R. 22 344
Anton von Werner . . . . . R. 22 345
Zwei Fragen kirchlicher Kunstpflege . . . R. 22 347
Bauernkunst . . . . . R. 22 348 R. 23 364
Kunstgewerbliche Sünden . . . . . R. 22 350
Die Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Reproduktion . . . . . R. 23 361
Christliche Kunst . . . . . R. 24 378

Buchdruckerei Kastner & Lossen, München.

Digitized by Google

Erstes Oktoberheft 1894.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Der Kunstwart.

Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

1. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 5gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Kennen und Können.

Es giebt noch immer viele gute Leute, die besondere Offenbarungen erwarten, wenn einmal ein echter Künstler sich herbeiläßt, über seine Kunst öffentlich zu reden. Hält ein Lenbach über Malertechnik, Akademien und Naturalismus eine Rede, die dann natürlich durch alle Zeitungen läuft, läßt ein Begas seine hingeworfenen Aphorismen über Kunst in einer der meistgelesenen Zeitschriften drucken, so stehen Tausende unter dem Banne des glänzenden Namens und vermeinen allen Ernstes etwas Bedeutsames vernommen zu haben. Aber die Anderen, die kritisch und selbständig genug sind, z. B. in den Auslassungen des Herrn Begas nichts zu sehen, als ein Gemisch von Plattheiten und schiefen Urteilen, finden es seltsam und schier unbegreiflich, wie ein bedeutender Künstler es fertig bringen kann, dergleichen Nichtigkeiten auch nur auszusprechen. Es erscheint eben selbstverständlich, anzunehmen, daß der schaffende Künstler in Sachen der Kunst auch der eigentliche Fachmann sei, dem als solchem besondere Beachtung und Autorität gebührt, und zu meinen, auch die Kritiker und Kunstschriftsteller — falls sie nicht gänzlich entbehrlich sein sollten — hätten sich im Wesentlichen aus den Reihen der schaffenden Künstler zu rekrutiren. Herr Begas schreibt selbst: „Auf einem Rennplatz würde Derjenige, welcher den Männern des Sports einen Vortrag hielte über den Sitz zu Pferde, die Haltung der Zügel u. s. f., selbst aber in seinem Leben höchstens einen Eselsritt mitgemacht hat, verlacht oder ignorirt werden, während die bescheidenen Künstler um die Gunst dieser Herren (der Kritiker) buhlen." Wir könnten nun freilich dieser Analogie eine andere gegenüberstellen. Denken wir uns einen Menschen mit vortrefflichem Magen, der also ohne Zweifel vorzüglich verdauen kann, auf den Gedanken kommen, nur auf Grund dieser seiner Leistungsfähigkeit einen Vortrag über die Funktionen des Magens zu halten. Auch dieser würde verlacht oder ignorirt werden und mit noch mehr Recht als jener Sportfreund ohne Reitkenntnis. Ein magenkranker Physiologieprofessor kann zwar nicht ordentlich verdauen, aber er ist doch eine Autorität in der Lehre von der Verdauung; und der gesunde Normalmensch „kann" zwar verdauen, „versteht" aber deshalb doch nichts von der Verdauung.

Ich will nun zwar nicht schlechthin behaupten, der Maler „könne" wohl malen, „verstände" aber nichts vom Malen, aber ich meine, die von mir angeführte Analogie erläutert immer noch besser das Verhältnis vom unbewußt schaffenden Künstler zum bewußt theoretisirenden Kunstschriftsteller als das Sportbeispiel des Herrn Begas. Aber bleiben wir einmal bei seinem Beispiel! Geben wir ohne Weiteres zu, daß der fragliche Sportkritikus, der niemals ein Pferd bestiegen, sich unfehlbar blamirt, wenn er den Männern des Sports einen Vortrag über die Haltung der Zügel zum Besten giebt, und daß auch der Kunstkritiker, der niemals eine Palette in der Hand gehabt, sich blamirt, wenn er dem Maler Ratschläge über Haltung und Führung des Pinsels erteilt. Aber erschöpft sich denn ein Urteil über Sport oder Kunst in der Erteilung solcher Ratschläge? Stellen wir einmal die Gegenfrage: Glaubt Herr Begas, daß Jeder, der praktisch an Pferderennen sich zu beteiligen pflegt,

Digitized by Google

auch über jede den Sport betreffende Angelegenheit mitzureden im Stande sei? Daß jeder Jockey, auch über die volkswirtschaftliche Bedeutung des Rennsports oder über die Anatomie des Pferdes etwas Maßgebendes oder auch nur Verständiges werde vorbringen können? Ich glaube, man wird die Behandlung dieser Materien doch lieber Anderen, etwa dem Lehrer einer landwirtschaftlichen Schule überlassen, selbst dann, wenn dieser nur „einen Eselsritt in seinem Leben mitgemacht" haben sollte. Warum stellt Begas den praktischen Männern des Sports nicht solche Sachverständige gegenüber, sondern setzt nur vorlaute Rennplatzbummler voraus? Warum sollen wir dem Urteil schaffender Künstler immer nur das unfähiger Kunstschwätzer vergleichen und nicht das feinsinniger Kenner?

Es ist ja nicht zu bestreiten, daß die Zahl der Unberufenen in der Kunstkritik die Mehrheit bildet, daß Personen, die nicht die leiseste Ahnung haben, was ein Kunstwerk will, unverfroren das kritische Richtbeil schwingen und einflußreiche Stellungen als Feuilletonredakteure bekleiden. Aber giebt es wirklich nicht auch Personen, die, ohne schaffende Künstler zu sein, das Studium der Kunst zu einer wirklichen Lebensaufgabe erhoben haben und die mit Recht auf den Namen eines Kunstverständigen oder Kenners Anspruch erheben dürfen? Interesse und Studium allein thun es freilich nicht, selbstverständlich ist natürliche Begabung erste Voraussetzung: instinktives Gefühl für Schönheit und Charakteristik, starke Aufnahmefähigkeit für alle äußeren Eindrücke, fein organisirte Sinne. Und ein reiches und vielfältiges Genießen des Besten muß hinzutreten, um den Geschmack zu läutern und zu schulen. Es liegt aber nicht der geringste Anlaß vor, diese Voraussetzungen der Kennerschaft allen Nicht-Künstlern ohne Weiteres abzusprechen. Die Behauptung des Herrn Begas, „daß in der Kunst das Urteil eines Jeden schließlich nur bis zu der Grenze reiche, die er mit eigenen Leistungen selbst zu erreichen vermag", ist durch die einfachste Überlegung ad absurdum zu führen. Die dilettantischen Leistungen Goethes im Zeichnen werden nicht verhindern, daß man seinen Urteilen auch über die bildende Kunst Beachtung schenkt; und kein Vernünftiger wird deshalb dem Grafen Schack ein hervorragendes Kennertum in Sachen der Malerei absprechen wollen, weil er nicht selber den Pinsel zu führen verstand. Oder sollte man annehmen, ein Kapellmeister wie Bülow, der musikalische Meisterwerke wie kaum ein Anderer zu interpretiren wußte, hätte mit seinem Urteil doch nicht an jene Werke herangereicht, weil er sie zu schaffen nicht in der Lage war? Und nicht viel anders, als der reproduzirende zum produzirenden Musiker verhält sich der feinsinnig nachfühlende Kenner zu dem Meister, der Werke der bildenden Kunst erzeugt.

Natürlich ist die Kennerschaft nicht nur nach Graden, sondern auch nach der Größe des Gebietes, auf die sie sich erstreckt, mannigfach abgestuft: sie kann ausgedehnt, aber auch beschränkt sein. Und es ist nicht gesagt, daß gerade beim schaffenden Künstler der Gesichtskreis besonders weit sein müßte.

Fragt man aber, wer denn berufen sei, in Sachen der Kunst sich öffentlich zu äußern, so ergiebt schon eine oberflächliche Überlegung, daß Kennerschaft allein dazu noch nicht ausreicht. Es ließe sich sehr wohl der Fall denken, daß Einer alle Voraussetzungen für ein fruchtbringendes Mäzenatentum erfüllte und sich trefflich eignete, auf Grund eines feingeschulten Kunsturteils eine hervorragende, nur Vorzügliches enthaltende Kunstsammlung auszuwählen, während ihm doch gerade die schriftstellerische Gabe abginge, auch nur einen mittelmäßigen Kunstreferenten abzugeben. Andrerseits kann ein klarer Kopf recht Verständiges und Aufklärendes über viele die Kunst betreffenden Aufgaben äußern, dabei aber als eigentlicher Kenner nur eine sehr untergeordnete Rolle spielen und der freudigen Begeisterung an der Kunst gänzlich ermangeln. Es ist unmöglich, über die Befähigung und Berechtigung zur Kunstschriftstellerei ein Urteil zu fällen, ohne zwischen ihren verschiedenen Arten und Aufgaben zu unterscheiden. Es ist ein Anderes, ob Jemand sich bemüht, Klingersche Radirungen feinsinnig zu erläutern, oder ob er sich die Aufgabe stellt, Grundgesetze für die vertikale Gliederung nach Art des goldenen Schnittes zu entdecken. Es ist ein Anderes, ob Einer die Fähigkeit hat, einen erhaltenen künstlerischen Eindruck auf Andere suggestiv zu übertragen, ihn geistvoll und anregend zu beschreiben und selbst stumpfen Naturen eine Ahnung von der Herrlichkeit eines Kunstwerks zu erschließen, oder ob er im Stande ist, etwa über den Begriff oder Wert des Naturalismus kluge und klare Gedanken zu entwickeln. Wer dieses vorzüglich zu leisten vermag, kann bei jenem gar kläglich scheitern.

Ich scheide demgemäß aus meinen Betrachtungen zuvörderst alle einseitig fachwissenschaftlichen Untersuchungen aus, wie sie zu einzelnen Künsten gehören, also etwa Bearbeitungen von Kapiteln aus der Harmonielehre oder der Bautechnik; ich sehe ferner von den rein kunsthistorischen Arbeiten ab und unterscheide drei Hauptgattungen der ästhetischen Schriftstellerei im engeren Sinne:

1. die naiv wertende Kunstplauderei,
2. die kritische, „begründende", auf allgemeinere Einsichten und Zusammenhänge abzielende Abhandlung,
3. die philosophisch-ästhetische Untersuchung.

Ganz fern liegt es mir, mit dieser Einteilung auch irgend welche Rangabstufung geben zu wollen. Eine

Digitized by Google

kurze Kunstplauderei, die lediglich wertet und beschreibt, kann viel bedeutender sein und eine viel reichere und tiefere Individualität des Verfassers offenbaren, als eine gründliche und einwandfreie Untersuchung über ästhetische Grundgesetze. Ich bemerke ferner, daß die von mir aufgestellten Gattungen nicht etwa eine Einteilung in dem Sinne sein sollen, daß sich jede schriftstellerische Leistung in Sachen der Kunst ganz reinlich einer von ihnen einordnen ließe. Im Gegenteil: In Wirklichkeit werden zahllose Zwischenstufen und Mischarten vorkommen. Aber da für die Bearbeitung jeder der drei Gattungen, wie ich meine, besondere Fähigkeiten und Voraussetzungen erforderlich sind, so empfiehlt es sich um so mehr, sie in reinen Typen auseinanderzuhalten, je öfter sie in der Praxis ineinanderfließen und vermengt werden.

Dies gilt vor Allem von den beiden zuerst genannten Arten. Ihr Gegensatz ist durch die Worte „naiv" und „kritisch" gekennzeichnet, wobei ich ausdrücklich betone, daß ich diese Worte nicht etwa auf den der künstlerischen Beurteilung zu Grunde liegenden *Geschmack*, sondern nur auf das *Denken* bezogen wissen will. Kann doch Jemand einen sehr durchgebildeten, ja raffinirten Geschmack haben und doch bei seinen Analysen und Reflexionen durchaus unkritisch, also „naiv" verfahren.

Ein solches Analysiren und Reflektiren ist nichts dem Kunstgenuß Fremdes. Wohl wird es Personen geben, die sich *rein* aufnehmend und genießend verhalten. Aber ein solcher Zustand ist für Einen, der sich näher mit Kunstwerken befaßt, auf die Dauer nicht festzuhalten. Ebenso ungewollt und unvermeidlich wie die gefühlsmäßige Reaktion des Gefallens und Mißfallens stellt sich eine abstrahirende Denkthätigkeit ein, indem man auf die verschiedenen Seiten des Kunstwerks im Einzelnen achtet; bei einem Bilde etwa auf die geschickte Komposition, die anziehende Idee, die Schönheit und Charakteristik der einzelnen Figuren, das Zusammenstimmen der Farben, die Korrektheit der Zeichnung, die vollendete Technik u. s. f. Auch jene erste Art von Kunstschriftstellern, die ich als die naiv wertenden Kunstplauderer bezeichnete, werden in diesem Sinne reflektirend den Gesamteindruck von einzelnen Kunstwerken, Kunstrichtungen oder Kunstgattungen zergliedern, um ihr Ergebnis dem Leser oder Hörer in mehr oder minder geistvoller Weise zu vermitteln. Aber ein Kenner dieser Art wertet immer nur aus der eigenen unmittelbaren *Kunstempfindung* heraus, auf Grund seines vielseitig geschulten, aber doch individuell beschränkten Geschmacks. Er entwickelt, *was* zu rühmen oder zu verwerfen, aber nicht, *warum* es zu rühmen und verwerfen ist. Thut er dies, giebt er Gründe an, so verläßt er den Standpunkt eines naiv wertenden Kenners, um den eines kritischen, „begründenden" Kunstschriftstellers einzunehmen. Jener sucht in Worte zu fassen, was der Künstler durch seine spezifischen Mittel erstrebte, er will beschreiben, aufmerksam machen, anregen; dieser Zusammenhänge aufdecken, Widersprüche beseitigen, Einsichten erschließen. Jener appellirt vorzüglich an Phantasie und Gefühl des Lesers — dieser auch an den Verstand. Jener giebt Beurteilungen, dieser Urteile. Jener will Empfindungen und Werte *suggeriren*, dieser zu einer Ansicht *überzeugen*. Jener wendet beim Loben und Tadeln zahllose Regeln, Maximen an, ohne sie zu kennen; dieser will diese Regeln auch ins Bewußtsein erheben und klar entwickeln.

Es ist seltsam, wie Viele die Begriffe des „Könnens" und „Kennens" verwechseln, wie viele ohne Weiteres voraussetzen, daß Jeder, der eine Regel untrüglich befolgt, auch eine Ahnung davon haben müsse, wie die Regel laute oder daß überhaupt eine Regel bestehe. Es ist dies genau ebenso falsch wie die Meinung, jeder der von einer Regel in abstracto wisse, müsse sie auch befolgen können. Man denke nur an die Sprache! Derselbe Schüler, der seine lateinischen Regeln am Schnürchen hersagen kann, macht dennoch die gröbsten Fehler, wenn er sie anwenden soll. — Umgekehrt wird nur ein sehr geringer Teil der Gebildeten die alle Zeit und unfehlbar sicher befolgten grammatischen Regeln der Muttersprache anzugeben oder ohne Weiteres abzuleiten im Stande sein. Man frage etwa eine Person, die nicht durch gymnasiale Bildung einen besonderen grammatischen Drill erhalten hat, etwa eine Dame aus den höheren Ständen, für die ein korrekter Sprachgebrauch natürlich die selbstverständlichste Sache ist, was z. B. an der Wendung „ich habe es rühmen hören" auffällig sei. Es ist zehn gegen eins zu wetten, daß sie nicht versteht, was diese Wendung grammatisch Merkwürdiges bietet. Fragt man weiter, ob es nicht besser sei zu sagen: „ich habe es rühmen *gehört*", so wird man vermutlich zur Antwort bekommen, die letzte Wendung sei „eigentlich richtiger", aber man gebrauche sie eben nicht, oder sie „klänge schlechter". Und fragt man endlich, ob man denn immer oder nur in bestimmten Fällen „hören" statt „gehört" sagen könne, ob auch *bei* anderen Verben das „Partizip" durch den „Infinitiv" ersetzt werden dürfe, und welche Fälle und Verben dies denn seien, so ist wieder zehn gegen eins zu wetten, daß man keine Antwort erhalten wird. Aber dieselbe Person wird gegebenen Falles mit untrüglicher Sicherheit sagen: „ich habe es thun müssen" und nicht „ich habe es thun gemußt"; „ich habe ihn fallen sehen" und nicht „ich habe ihn fallen gesehen" u. s. f. *Sie befolgt die Regel, aber sie kennt sie nicht.*

Genau Entsprechendes gilt aber auch in der Kunst; nur daß hier die Verhältnisse unendlich verwickelter

Digitized by Google

liegen, als bei der Sprache. Wie der Künstler der treibenden Kräfte und der immanenten Gesetzlichkeit seines Schaffens, sich im Allgemeinen nicht bewußt wird, so braucht auch der die Kunstwerke analysirende und wertende Schriftsteller die Prinzipien und Regeln nicht zu kennen, auf denen sich sein Urteil aufbaut. Und so lange er dies nicht will oder kann oder für seine Zwecke nicht braucht, so lange steht er eben auf dem Boden der rein naiv wertenden Kunstplauderei. Dahingegen ist es grade eine spezifische Aufgabe des kritisch begründenden Kunstschriftstellers, jene Prinzipien, auf denen sein Urteil beruht, und jene Gesetzmäßigkeit, nach der sein Geschmack funktionirt, ins Bewußtsein zu erheben. Geht der Forscher endlich noch darauf aus, die ersten Grundbegriffe, die letzten Gesetze, die allgemeinsten Einsichten im Reiche der Kunst oder des Naturschönen herauszuschälen, sucht er die auseinanderstrebenden Einzelerkenntnisse in eine widerspruchslose Einheit zusammenzuschweißen oder gar ein System zu bilden; geht er hier auf tiefere psychologische Begründung und sucht er dort Anknüpfung an die exakten Wissenschaften: so betritt er das Gebiet der philosophischen Aesthetik.

Es könnte überflüssig scheinen, die beiden letzten Gattungen zu trennen. In der That sind die Grenzen fließend; doch tritt der Unterschied deutlich genug vor Augen, wenn man hervorragende ästhetische Untersuchungen von Lessing, Winckelmann, Goethe, Schiller, Richard Wagner, Klinger u. A. mit rein philosophischen Arbeiten vergleicht, mögen diese nun in erschöpfenden Systemen oder grundlegenden Werken bestehen, wie sie Kant, Trahndorf, Ed. v. Hartmann geschrieben haben, oder in Aufsätzen, wie sie uns von Fechner oder Horwicz vorliegen.

Nach diesen Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Gattungen der Kunstschriftstellerei ergiebt sich aber das Verhältnis vom schaffenden Künstler zum Ästhetiker von selbst. Ob ein Künstler über eine Frage der Kunst sich mit einem besonderen Anspruch auf fachmännische Autorität äußern solle und könne — diese Frage ist niemals mit einem einfachen „Ja" oder „Nein", sondern nur mit einem einschränken „je nachdem" zu beantworten.

Karl Erdmann.

(Ein zweiter Aufsatz folgt.)

Dichtung.

Rundschau.

*** Schöne Literatur. 46.**

Die Frankenthaler. Roman von Wilhelm Weigand. (2. umgearbeitete Auflage, München, H. Lukaschik).

Der Roman des noch jugendlichen Verfassers ist vor fünf Jahren zum erstenmale erschienen; der Schreiber dieser Zeilen weiß nicht, wie viel des Guten, das er enthält, Folge der Umarbeitung ist. Aber er weiß, daß der Kunstwart nicht versäumen darf, auf diese „Frankenthaler" hinzuzeigen, denn sie sind die Schöpfung einer ungewöhnlichen und zwar einer nicht blos schriftstellerischen, sondern in der That einer dichterischen Begabung.!

Allerdings umschließt das Buch kein vollkommenes Kunstwerk. Die Beschränkung, die den Meister kennzeichnet, hat dem Verfasser noch gefehlt; von dem, was aus seinem Geist her an die Thüren drang, ließ er zuviel in den kleinen Raum hinein: da fehlt es nun den Gedanken an Spielraum zur Bewegung, und die Dinge verdecken sich gegenseitig mehr, als gut ist. Statt der 250 hätte es 1000 Seiten bedurft, um alles das, auf was hier hingedeutet wird, in diesem Stile wirklich darzustellen. Denn der Stil ist nicht etwa gedrängt und wuchtig fortströmend dem Ziele zu, sondern er fließt gern über aus dem Strombett auf verlockende Weideländer, die etwa vom Ufer her auf das Schifflein der Fabel herübersehn: dann giebt es lange Schilderungen von Naturstimmungen, Bilder von Geschichtlichem und Sozialem, Gespräche voller Betrachtungen, ernste und lustige Spiegeleien von Menschen und Dingen u. s. w.

In der guten Kleinstadt Frankenthal, in welche die Neuzeit eine Fabrik gesetzt hat, kommen bei der gleichen Wirtsfrau zwei junge Männer sehr verschiedenen Schlages zusammen, ein Stadt-, Zeit- und Weltkind und ein Bauernsohn, der, wenngleich selber ein Arzt, sich doch als Vertreter und Helfer des väterlichen Standes fühlt, und beide werden während eines ernsten Jahres tüchtige Leute. Es hat nicht Zweck, viel mehr vom „Inhalt" anzugeben, denn in seiner „Geschichte" liegt der Wert des Buches nicht. Die Leser ersehen aus meinen Bemerkungen über die Mängel der Komposition, daß ich ihn in den Einzelschönheiten des Werkchens finde. Zunächst finde ich solche in der Sprache, die Zeugnisse jenes feinsten Sprachgefühls gar häufig bietet, das leider mehr und mehr zu ersticken droht, wie die Äcker unserer Literatur vom Feuilletondeutsch überfandet werden. Es ist eine ruhige, epische aber doch eine höchst anpassungsfähige und charakterisirende Sprache, wie sie nicht gelernt werden, wie sie nur aus dem Vertiefen ins Anschauen und Empfinden sich in einem Dichter selber erzeugen kann. Man lese einmal, wie Weigand vom Frankenthal des vorigen Jahrhunderts spricht — das ist ganz anspruchslos, aber wie viele, die heute schreiben, könnten ähnliches verfassen? „Ein Hauch freien, übermütigen Menschentums, der von Frankreich herüberblies, belebte die Brust der schönen Frauen, auf deren Lippen die Schmerzen und Schäferfreuden Phillis' und Chloes jubelten und klagten. Von dem Geiste der Zeit berührt, wandelten sich die altväterischen, spitzigen Nasen in Stumpfnäschen und die derben Gestalten in zierliche Figürchen, deren Füße wie zarte Knöspchen aus den geblümten Kleidern hervorlugten. Eine Kirche im reinsten Jesuitenstil machte auch die Stunden der Andacht heiter. Ein Überfluß bausbackiger Putten mahnte an die lachende Lust des Jahrhunderts, das wie ein rosenbehangenes Schiff, in dessen purpurne Segel der freie Sturmwind Geist mit übermütigem Frohlocken blies, der Zukunft entgegensteuerte. Sündige Magdalenen wanden sich in schönem Schmerz, der den Reiz der eigenen Vergangenheit nicht vergessen kann; ehrwürdige Apostel und bewußte Märtyrer blickten in verzückter, theatralischer Stellung gegen den

Digitized by Google

Himmel; strotzende Liebesengel bliesen die Posaunen über der Orgel, über der Kanzel und den Altären, oder sie spannten ihre Pfeile auf Bildern, Stichen, Dosen und Fächern, deren zarte Schwingen das Motto trugen: Vive la bagatelle!" Würden diese Sätze selbst einem Gottfried Keller Unehre machen?

Liest man nach ihnen z. B. die Schilderung, die Weigand von der Gedankenwelt des gebildeten Herrn Gramlich giebt, des liberalen Privatmanns de distinction (S. 152 ff. des Buchs) oder das Programm der „großen kosmischen Symphonie in vier Abteilungen »Die Weltschöpfung und das Weltgericht«", das er von dem Tongenie Arthur Geißler abschreibt, so drängt sich der Gedanke auf: da hätten wir endlich wieder einen echten Satiriker! Es ist alles so gemessen und doch so eindringlich, so fein und doch so klar, so ruhig und doch so unsagbar lustig, so franzmännisch elegant auf den ersten, so kernig deutsch auf den tieferdringenden zweiten Blick in diesem behaglich überlegenen Verspotten, daß wir um solcher Stellen willen das Ganze getrost unterstreichen dürfen, wenn wir vom heutigen Schrifttum die besseren Bücher nennen. A.

Spaziergänge in der Heimat. Nebst einem Anhang: Ausflüge in die Fremde. Von P. K. Rosegger. (Wien, Hartleben.)

„Eine Reihe von Spaziergängen und Ausflügen, die der Verfasser seit etwa zwölf Jahren in seiner Heimat und etwas weiter hin ohne andere Absicht, als die der Naturbummelei, gemacht hat. Die unmittelbare persönliche Berührung mit Natur und Volkstum hat Augenblicksbilder hervorgerufen, welche von der Beseeligung des Spaziergängers nun vielleicht auch einen Hauch auf den Leser übertragen. Über den Wechsel der geschilderten Zustände, Erfahrungen und Stimmungen wird das eine Beständige diese Blätter durchwehen: die Freude an der Heimat."

Roseggers Begabung zu solcher Art von Schriftstellerei brauchen wir nicht erst zu bestätigen; es sei nur erwähnt, daß das vom Vorwort Versprochene in weiter Ausdehnung des Gedankens gehalten wird, daß selbst kleine Erzählungen, die in besonderem Maße das Leben in der Heimat kennzeichnen, mitgegeben werden. Hätten wir für alle deutschen Gaue Bücher, wie wir eines durch dieses neue nun auch fürs Steirerland haben, es wäre ein großer Gewinn. Was kann die Liebe zur Heimat freundlicher erziehen und kräftigen, als ein Wandern über ihre Stätten an der Seite eines warmherzigen, feinen und doch freien Geistes, dessen Liebe unsere Liebe ist? Von wie unschätzbarer Bedeutung aber die Heimatliebe für unsere ganze Kultur ist, das wird noch viel zu wenig empfunden; bei der Bewertung der drei Begriffe Heim, Heimat, Vaterland wird unser Bewußtsein noch zu einseitig beim letzten und größten festgehalten. Kennt doch der Bewohner der modernen Großstadt eigentlich weder Heim noch Heimatsgefühle. Unter dem vielen Guten und Sittlichen aber, das sich aus ihnen aufbaut, steht hoch oben auch manches Stück künstlerischen Schaffens und Genießens; erst auf ihrem Grunde können sich alle jene Gefühle des Intimen zu voller Blüte entwickeln, nach denen sich unsere Zeit, vor allem die moderne Malerei beweist es, sehnt, oft freilich, ohne daß sie's weiß.

* Schriften über Literatur. 10.

Grillparzer und Lope de Vega. Von Arturo Farinelli. (Berlin, Emil Felber.)

Grillparzers Dramen. Fünfzehn Vorlesungen von Emil Reich (Dresden und Leipzig, E. Pierson).

Kein großer deutscher Dichter ist Zeit seines Lebens von der Kritik so ungerecht vernachlässigt und falsch beurteilt worden, wie Grillparzer. Eine Zeit lang hatte es den Anschein, als sollte Lord Byrons Weissagung, die Nachwelt werde sich an den schwer auszusprechenden Namen gewöhnen müssen, nicht in Erfüllung gehen. Aber seit der ersten Sammlung seiner Werke (1872) ist nicht nur Grillparzers Ruhm, sondern auch das Verständnis für seine Werke in ständigem Fortschreiten. Es klingt heute schon kaum mehr glaublich, daß die Literaturgeschichten, z. B. Heinrich Kurz in der 5. Aufl., Grillparzer früher nur unter den Schicksalsdichtern nannten, ohne ihm einen eigenen Abschnitt einzuräumen, wie Kurz ihn einem Collin, Raupach, Deinhardstein, Halm, Nissel und so vielen heute kaum mehr Genannten schuldig zu sein glaubte. Seitdem ist die Grillparzerliteratur in Masse hervorgeschossen. Untersuchungen, wie die Volkelts über „Grillparzer als Dichter des Tragischen", Reichs und Foglars über Grillparzers Kunstansichten, zeigen, was die allgemeine Kunstlehre und die Technik des Dramas insbesondere aus Grillparzers Werken, die zwar noch immer nicht vollständig, aber seit 1887 doch stark vermehrt vorliegen, lernen kann. Frisch und selbständig ist Reich in seinen Vorlesungen an die Dramen von „Blanka von Kastilien" bis zur „Libussa" herangetreten. Wie jedes Dezennium etwa, meint Reich, „eine neu ins Leben tretende Schichte zeitigt mit andern Erfahrungen, darum auch anderen Auffassungen und Ideen als ihre Vorgänger wie ihre Nachfolger", so solle jede solche Schichte es aussprechen, was die Kunstwerke der großen Meister ihr sagen und bedeuten. Reichs Vorlesungen sind zur Einführung in die gründliche Lesung Grillparzers vorzüglich geeignet. Sie deuten teils zustimmend, teils, besonders bei der „Esther", polemisch die bisherige Auslegung an und suchen Grillparzers Absichten, das Erreichte wie das Mangelnde klar zu legen. Auch der mit Grillparzer Vertraute wird sich an Reichs Darstellung erfreuen, während er aus Farinellis vorzüglichem Werke eine Fülle neuer Belehrung gewinnen wird.

An Grillparzers Verhältnis zu den spanischen Dramatikern konnte natürlich kein Beobachter des österreichischen Dichters vorüberstreifen. Aber keiner vor Farinelli hat genügend eigene Kenntnisse in spanischen Dichtern hinzugebracht, um Grillparzers spanische Studien und ihre Einwirkung auf sein Schaffen in erschöpfender Weise zu behandeln. Seit dem großen Werke des Grafen Schack ist wohl in keinem deutschen Buche so eindringende Kenntnis des spanischen Dramas mit gleich vorsichtig abwägender Beurteilung vereinigt worden, wie in dem Werke des deutsch schreibenden italienischen Forschers. Graf Schack selbst hat alle die zahlreich angeführten Stellen aus spanischen Dichtern für Farinellis Werk eigens übertragen, sodaß sein Buch zugleich einen schönen Beitrag zu Schacks spanischen Studien und seiner ganzen Übersetzerthätigkeit bildet. Wie Farinelli in eigener, recht gelungener Zeichnung das Brustbild Grillparzers und Lopes zusammengefügt hat, so hat er die Ähnlichkeit und den Gegensatz ihrer dichterischen und menschlichen Individualität vortrefflich entwickelt. Nach einem Überblick der deutschen Urteile über Lope vor Grillparzer geht er seine einzelnen Stücke in ihrem Verhältnis zu Lope und anderen spanischen Dichtern durch. Von einem modernen spanischen Seitenstücke zum „Traum ein Leben", dem 1875 in Madrid gespielten „El desengano en un sueno" des Herzogs von Rivas, teilt Farinelli zuerst näheres mit. Grillparzers Lopestudien geben Farinelli Anlaß zu kritischen Betrachtungen über Lope und das ganze spanische Drama. Lopes italienische Vorbilder tauchen auf, der Vergleich zwischen Lope und Shakespere wird gezogen. Im Gegensatze zu den Romantikern, die mit ziemlich beschränkter Kenntnis Calderons ihre maßlose Bewunderung für den katholischen Spanier in ungeschickter Nachahmung bethätigten, hat Grillparzer aus seiner umfassenden Kenntnis des größeren Lope heraus auch die Kluft zwischen deutschem und spanischem Wesen klar überschaut. Von einer unmittelbaren Nachahmung kann

Digitized by Google

bei ihm, auch wo er gleiche Stoffe behandelt, gar nicht die Rede sein. Dem Forscher entsteht hier die schwierige Aufgabe, der verborgenen, oft gerade im Gegensatze sich äußernden Einwirkung nachzugehen. Es ist jener Einfluß eines gewaltigen Vorbildes, wie ihn der Hamburger Dramaturge im Verhältnis der deutschen Dramatiker zu Shakespere bethätigt sehen wollte. Farinelli hat es ausgezeichnet verstanden, diese Beziehungen klarzulegen. Ohne jemals in die Fehler jener rohen äußerlichen Jagd nach Entlehnungen zu verfallen, wie sie der neuesten literarischen Methode zur Unehre gereicht, hat Farinelli mit feinem poetischem Takte aus Grillparzers ganzer Eigenart heraus sein Erfassen und Umbilden der spanischen Dichtungen verfolgt. Ebenso umsichtig in der Untersuchung wie lebhaft anregend in der Darstellung hat er eine Arbeit geliefert, die Jeder zu Rate ziehen muß, der in Grillparzers Kunsttheorie und Schaffen Einblick gewinnen will, deren reicher Inhalt aber weit über Grillparzers Drama hinaus Belehrung und Anregung gewährt. Max Koch.

Theater.

Wichtigere Schauspielaufführungen:

Aus Berlin wird uns geschrieben:

Die neue Theaterspielzeit setzt schüchtern ein. Die verschiedenen Schiebungen von Schauspielern, welche vorgenommen wurden, suchen sich einzurichten. Residenz-, Berliner-, Deutsches und Lessing-Theater gaben und nahmen sich Kräfte — auch Kräfte ersten Ranges, und die neuen Kombinationen, die sich so ergeben, bieten zur Zeit das Hauptinteresse. Die „Haubenlerche" flog vom Deutschen ins Lessingtheater und man kann sie dort mit Interpreten wie Frl. Retty und Herrn Reicher begutachten. Herr Rittner und Frl. Bertens gingen vom Residenz- zum Deutschen Theater und erproben dort ihre Fähigkeiten auch in „klassischen" Stücken. Otto Brahm nämlich, der Nachfolger l'Arronge's auf dem Direktionssessel des Deutschen Theaters, meinte sich gut aus der Affaire zu ziehen, indem er — nun nicht mehr Richtungsführer, sondern Theaterdirektor — seine modernen Interessen und seine direktorlichen Pflichten dahin verschmolz, daß er Schillers „Kabale und Liebe", welches ja unter die „klassischen" Stücke gehört, in moderner Auffassung, das heißt ohne Pathos und mit viel Natürlichkeit einstudirte. Kainz wurde Wurm, und Rittner wurde Ferdinand. Der Versuch mißlang, weil Brahm vergaß, daß er außer der Modernität und der Direktion noch eine Eigenschaft besaß: die des Literarhistorikers. Diese literar historische Kammer seines Herzens hätte ihm gesagt, daß man Stücke, die aus Pathos und Beredsamkeit geboren sind, nicht mit einem Mal zu natürlichen Geschehnissen umstempeln könne. Um so besser gefiel die „Nora" des zweiten Abends. Wenn Frau Sorma, das verkörperte Lachen, das vom Berliner zum Deutschen Theater hinüberträllerte, diesmal nicht bloß die kindische, sondern auch die in sich gehende Nora mit Erfolg verkörperte, so wird man darin nicht zum wenigsten den liebevollen didaktischen Einfluß eines Mannes wie Brahm erkennen, den er von Barnay wahrlich nicht übernahm, vom letzten l'Arronge aber auch nicht. Während Oskar Blumenthal, der von Barnay das Berliner Theater zu seinem sogenannten Lessingtheater hinzuerbte, dort mit gutem Erfolge die Mittelstands-Überlieferungen des Publikums weiter pflegt, scheint das Deutsche sonach immer noch, was literarische Interessen anbelangt, an der Spitze zu bleiben. Ein teilweise etwas zu prägnanter, inhaltlich aber kluger und ungewöhnlicher Prolog Gerhart Hauptmanns, der den ersten Abend eröffnete, stellte diese Idealität gleich fest, ohne mehr zu versprechen, als Menschen im kapitalistischen Zeitalter halten können:

Aber weil wir uns bemühen,
Müßt Ihr vieles uns vergeben:
Hände sind, die erdwärts ziehen,
Hände, die uns aufwärts heben;
Und in langem Widerstreiten
Vorwärts, rückwärts hingenommen,
Können wir, wohin wir schreiten,
Nur im Kämpfen zielwärts kommen.

Man hat auch sonst versucht, durch Wiederaufnahme älterer Stücke etwas Leben in den zaghaften Beginn der Spielzeit zu bringen. Nach dem Muster der großen Oper wird nun auch die Operette „wie neu" aufgebügelt. So ging der Offenbach'sche „Orpheus", welcher seiner ausgezeichneten musikalischen Eigenschaften wegen für uns immer noch kein überwundener Standpunkt ist, in einer textlich erweiterten Form über die Bretter des Lindentheaters — daß dies die Form sei, welche der Operette in den siebziger Jahren für Paris gegeben worden sei, mag wohl nicht ganz stimmen, wo sich zahlreiche Anspielungen auf modernste Gerichtsvorgänge vorfinden, welche der Bearbeiter Eduard Jacobson hineinkleckste. An den Erweiterungen der blendend ausgestatteten Balletizenen hing wohl wesentlich das Interesse der Theaterleitung: die heutige Ballettkunst aber ist als Kunst so ohnmächtig und so traditionell, daß nichts über ihre Leere hinwegzutäuschen vermag, selbst nicht die Pas einer Tänzerin, wie Frl. Elia, die eine Herrschaft über ihren Körper und eine graziöse Leichtigkeit in ihren Bewegungen besitzt, wie sie die Welt nicht oft bewundern kann. Auch sie turnt jedoch nur, ihr Tanz hat keine Seele.

Im Neuen Theater ward ein alter französischer Schwank, „Perrichon's Reise", vom bewährten Labiche, wieder aufgenommen, der durch allerlei alte Theaterpraktiken doch das glänzende Geschick des geübten Schwankdichters durchblicken läßt: aus ergiebigen Ideen komische Situationen zu gewinnen. Wenn der eine Freier seinen Schwiegervater in spe dadurch für sich zu stimmen sucht, daß er ihm das Leben rettet, ihn vor der Steuerbehörde und vor der Polizei behütet, also ihm Wohlthaten erweist, der andere es aber umgekehrt darauf anlegt, sich von ihm das Leben retten, sich Wohlthaten erweisen zu lassen, um seine Eitelkeit zu stacheln: so ist das ein gar fruchtbares Schwankmotiv. Dem Verfasser genügt es nur als Faden des Ganzen. Darauf zieht er noch einige Schwankperlen, und die kostbarste von ihnen ist das Tagebuch des reisenden Philisters, wo auf der einen Seite die Ausgaben verzeichnet stehen, auf der anderen die — Eindrücke.

Man lacht gern und das bebende Zwerchfell erstickt merkwürdig schnell jede ernstere Kritik — aber man weint nicht gern, und übertriebene Sentimentalität läßt uns undankbar gegen das Stück werden, das uns dazu zwingt. Im dritten Akt der „Gefallenen Engel" von Nordmann, die nach zwei Jahren seit der Wiener Erstaufführung uns das Lessingtheater brachte, wird thatsächlich so viel geweint, daß man froh ist, wenn das Elend aufhört und der Vorhang fällt. Diese Kontrastlosigkeit überrascht bei dem Verfasser, der im ersten Akt nicht nur eine staunenswerte Charakterisierungsfähigkeit, sondern auch eine gute Kenntnis der Bühnentechnik offenbart. Der erste Akt, der uns das Heim einer heruntergekommenen Beamtenfamilie vorführt, nimmt völlig gefangen durch die feinste Schilderung und überzeugendste Lebenswahrheit — man vergißt fast, daß ohne Anzengruber's Schalanterfamilie dies Gemälde vielleicht nicht so scharf herausgekommen wäre. Aber vom zweiten Akt geht es derart bergab, daß es Einem wehe thut um die schlechte Behandlung eines so lockenden Stoffes. Puppen melden sich, um in die Handlung einzugreifen; Zufälle werden beschworen, um die Entwicklung möglich zu machen; Äußerlichkeiten werden aufgeklebt, um die Milieustimmung zu schaffen, deren innerer Quell vertrocknet ist. Es ist merkwürdig, wie verhältnismäßig leicht es auch hier war, die Atmosphäre des Hinterhauses zu schildern

Digitized by Google

gegen die des Vorderhauses. Die Verderbnis des Hinterhauses, die Zerfressenheit der äußerlich gleichsam noch lackierten Beamtenfamilie giebt sich in grellen, leicht faßlichen Tönen. Aber die Verderbnis des Vorderhauses, die versteckte Niedrigkeit der reichen Schlaraffen, das Laster, wie es leise über den Teppich schleicht, die Wollust, wie sie unausgesprochen zwischen Augen, zwischen Körpern ihr Fluidum spielen läßt, die geheime Freude an der Kuppelei, in deren Erfolgen sich eine herbstliche Sinnlichkeit noch einmal das Frühjahr träumen läßt — das sind Düfte, Stimmungen, Farben, die sich nicht platt auflegen lassen, die nur das schärfste Dichterauge unverlierbar erfaßt. Unser Dichter, der im ersten Akt die fressende Verderbnis in der kleinen Familie, im zweiten den bethörenden Sinnestaumel bei Champagner und Patschuli, im dritten den Zusammensturz des falschen Glanzes schildern wollte, hatte nur eine Tonleiter zur Verfügung, das harte Dur der verführten Kleinbürger — das verführerische Moll der Demimonde, im alten Dumasschen Sinne, ist ihm versagt und darum geht sein gutgemeintes und vom Beginn bis zum Ende interessantes Stück in die Brüche: man begreift niemals, wie alle diese Verführungen psychologisch konnten zu stande kommen. Aber wenn uns der Dichter einmal ein Stück schenken wird, in dem er nicht bloß zeigen kann, wie das alles *ist*, sondern auch, wie das alles *wird*, dann dürfen wir wertvolle Beiträge zur Literatur wohl von ihm erwarten.

Die einzige, wirkliche Erstaufführung, die in dieser Zeit von statten ging, war nicht einmal eine. Denn Frl. Elsbeth Meyers „Heimkehr", die das „Neue Theater" gab, ist nur die Lesefrucht einer Anfängerin aus Ibsenschen und Hauptmann'schen Stücken. Die Verfasserin, welche von der Kritik nicht mit Glacéhandschuhen begrüßt wurde, hatte wohl ein Recht, dieses Drama zu schreiben: ich denke mir, sie mußte die Reminiszenzen los werden, mit denen ja fast ein Jeder anfängt. Aber, mochte sie auch das Recht haben, dies Werk loszuwerden, ein Recht, es aufzuführen, gab es nicht. Heute haben nur Wirkung ganz schlechte oder ganz gute Stücke, die Mittelware hat einen schlimmen Stand. Ein Stück, über das man sich weder sonderlich ärgert noch freut, eines, das den Abend regelrecht ausfüllt, ohne eigentlich Neues zu bringen, das giebt der Kritik immer leichten Anlaß zur Verneinung, und jede Kritik ist aus Bequemlichkeit froh, wenn sie diesen schnell findet. Was uns die Verfasserin schildern wollte, ist die Umwandlung einer von Heimweh ergriffenen jungen Frau, die sich in die ihr ungewohnten großen Verhältnisse nicht schicken kann, — ihre Umwandlung durch plötzliche Flucht in die, natürlich schlesische, Heimat, durch Erkenntnis ihrer Illusionen, durch Abscheu vor den widrigen Verhältnissen dieser kleinen Welt, die sie als Kind eben nur nicht gesehen hatte. Der Vorwurf ist gewiß reizvoll, aber die Verarbeitung war nicht überzeugend. Wenigstens zuerst nicht, wo das Mißverhältnis der Ehegatten als ein rein von außen herangebrachtes, kein wahrhaft innerlich entwickeltes scheint. Der Ekel vor dem Dorfe im dritten Akt gelingt besser, aber dessen Lösung im vierten schwächt sich wieder bedenklich ab. Wären die Menschen tiefer erfaßt, nicht blos Konstruktionen von Autorenwünschen, wären die Konflikte aufrührender, nicht bloß von außen hineingedacht, es hätte ein — wenigstens packendes Werk gegeben. Es ist da eine alte Tante darin, so ein richtiges schlesisches Mütterchen: bei ihr zeigen sich Ansätze zu einer trefflichen Charakteristik, die aus dem Erlebten schöpft. Und wenn die Verfasserin, die noch gar sehr jung ist, mehr erlebt und ihr inneres Auge mehr geschärft haben wird, dann wird sie eine beachtenswerte Dichterin werden. Bei den Darstellern hatte sie sich — außer bei Paula Wirt — nur wenig zu bedanken. Durch die Schauspielerverschiebungen kamen vom Berliner Theater Elemente herüber, die ihr dort gewohntes Spiel „ins Publikum" hier zu Unrecht fortsetzten. Das reizt Feinfühlige immer gegen die Aufführung und dadurch leicht gegen das Stück.

Oskar Bie.

Aus München wird uns geschrieben:

Das Münchener Residenztheater brachte drei einaktige Novitäten: „Ein Proletarier", Drama von Maximilian Krauß, „Flirten", Lustspiel von Klara Ziegler, und „Strafe muß sein", Schwank von Labiche und Délacour. Die Anordnung der Aufeinanderfolge war insofern nicht ungeschickt, als das künstlerisch ernst zu nehmende Stück mit dem schwächsten Erfolg am Anfang, das schwächste Stück mit dem stärksten Erfolg am Schlusse stand. Wenn schon einmal am k. bayer. Hoftheater etwas aus der Moderne vorgeführt wird, so muß doch die „Pille" recht versüßt werden. So dachte in anbetracht der „Schwäche" des „Patienten" der Wunderdoktor, und er hatte recht: ohne den süßen Nachgeschmack hätte das liebe Publikum sich gewehrt.

Maximilian Krauß! Ein neuer Name — und ein neues Talent. Der Stoff seines „Proletariers" ist modern und von aktuellem Interesse. Es wird die Leidensgeschichte eines jungen Malers behandelt, der soeben ein Proletarierbild zur Ausstellung geschickt, sich aber selbst als Geistesproletarier empfindet und in Elend und Siechtum dem Tode entgegen geht, während er von einem Kunsthändler, der Tausende mit seinen Bildern verdient, in blutsaugerischer Weise ausgenutzt wird. Der schwache Erfolg dieses interessanten Stoffes beruht auf den Fehlern seiner Behandlung; denn das muß von vornherein gestanden sein: noch ist Maximilian Krauß bei allen Vorzügen, die er zeigt, kein Dramatiker. Schon die Kürze der Bearbeitung mochte wohl dazu verleiten, den Helden in zwei längeren Monologen, die sich wie poetisch ausgeführte Abhandlungen über das Thema des Geistesproletariats anhören, das sprechen zu lassen, was sich aus einer Handlung ergeben sollte. Der Monolog hat zwar in diesem Falle insofern eine gewisse Berechtigung, als wir es mit einem Kranken zu thun haben, der mit seiner fiebernden Phantasie wohl so sprechen mag. Allein das wirkt nicht. Das Drama muß vor allen Dingen Handlung oder Schilderung eines seelischen Erlebens geben, immer aber einen *Vorgang*, nicht einen *Zustand*. Wie unwahr solche Monologe sind, das muß die Vertreterin der Gattin des Malers am stärksten empfinden. Neben dem redenden Künstler sitzend, kann sie nur in Zeichen sich äußern, der Dichter gestattet ihr kein Wort, während in Wirklichkeit aus diesem Monolog ein feiner Dialog geworden wäre; fein, insofern er das ganze seelische Empfinden zweier so entgegengesetzter Naturen, des gesunden blühenden Weibes und des vernichteten siechen Mannes, ergeben und vor Augen geführt hätte. Auch für den Zuhörer ist es wie eine Erlösung, wenn der Dichter endlich den Maler endigen läßt und der Gattin das Wort gestattet, die dann erst am Schluß, nachdem es geschehen, das bekannte: „Du solltest dich nicht so erregen" u. s. w. spricht. Aus demselben Grunde wirkt auch der deus ex machina in Gestalt des rettenden, zahlenden Kunstfreundes nicht. Hier ist Krauß in seinen Mitteln entschieden nicht neu genug, und er verfehlt abermals die Gelegenheit, uns ein seelisches Erleben zu schildern. Man merkt es dem Stücke an, daß der Dichter noch ganz unter dem Banne der gerade redenden Person steht, — wie solches bei den nur am Schreibtisch und nicht vor der Bühne empfundenen Dramen ja oft nachzuweisen ist — und daß für diesen Augenblick nicht nur die Anwesenheit jeder andern Person, sondern auch deren Empfinden übersehen und vergessen wird. Und dann noch eins. Dieser Maler spricht nicht wie ein Maler, sondern wie ein Poet. Die Ausdrücke, die er im ersten Monolog gebraucht, dann die Art und Weise, wie er vom Fenster aus die Natur betrachtet, das ist die Sprache eines Dichters, eben

Digitized by Google

eines Maximilian Krauß, nicht aber eines Malers. Hier fehlt es noch an der Beobachtung und Formgebung. Aber trotzdem überall Spuren eines nicht zu verachtenden Talentes; großes Empfinden durchpulst das Ganze und verspricht auf das bestimmteste, in künftigen Werken festere Form in größerer gedanklicher Durchdringung des Stoffs zu zeigen.

Hierauf folgte das „Flirten" des Ehrenmitgliedes der hiesigen Hofbühne Klara Ziegler. Nachdem es mit den schauspielerischen Fähigkeiten allmählich sanft zu Ende gegangen ist, wollen sich noch dichterische einstellen. Das Lustspielchen, schon vorher in Ems und Kissingen gegeben, hat sicher den Vorzug der Leichtigkeit und Grazie, einige Szenen abgerechnet. Man lacht, und es gefällt. Baron Warden, Gigerljüngling des high life und „Gimpel", besucht mit Komtesse Charlotte das Schlößchen des „Bauernbarons", um hier weiter flirten zu können. Es wird ihm aber ein Strich durch die Rechnung gemacht. Bei einer Kahnfahrt fällt die Komtesse ins Wasser und wird natürlich vom „Bauernbaron" herausgezogen, der die Sache vom Fenster aus beobachtet — ein nachgerade bis zum Ekeln abgebrauchtes Mittel, draußen Vorgehendes dem Publikum mitzuteilen. Sie finden sich dann nach langweiligem Vortrag eines Teiles der Lebensgeschichte des Retters. Die Teilnahme kommt und schwindet mit dem Gigerl. Damit ist Alles gesagt.

Das abgerundetste, bühnengeschickteste Stück war der ausgelassene Schwank „Strafe muß sein" von Labiche und Délacour, aber auch zugleich das banalste. Gewandt bis zum Ende, wo einer drohenden ernsten Verwicklung dadurch die Spitze abgebrochen wird, daß der betrogene vermeintliche „Gatte" gesteht, auch einmal einen „Fehltritt" begangen zu haben, indem er seine Köchin als Frau mitnahm. Die Franzosen können mit nichts anderem mehr wirken, als mit Ehebruchsgeschichten; aber wenn diese noch so scherzhaft vorgetragen werden und zu noch so köstlichen Verwicklungen Anlaß geben — es widert an, gerade weil es scherzhaft behandelt ist. Der Inhalt ist nicht wert, daß man ihn wiedergibt. Das Beste daran war die treffliche Übersetzung von August Fresenius. Fr. Carstanjen.

Aus Dresden schreibt man uns:

Die Hoffnungen auf ein ernsteres und höheren Zielen zugewandtes Streben der Leitung unseres königlichen Schauspielhauses, die durch eine vorläufige Ankündigung der Hauptwerke des neuen Spielplanes erfreulich erweckt worden waren, erfuhren leider bei der Wiedereröffnung des Neustädter Schauspielhauses eine niederschlagende Enttäuschung. Schon das Zeichen, unter dem diese Vorstellung stand, machte stutzen: ein niedergehender Stern am deutschen Bühnenhimmel, wenn auch den berechnenden Astronomen an der Theaterkasse noch immer lieb und wert, Paul Lindau! Das neueste Werk Lindau's, das man der Ehre einer Eröffnungsvorstellung würdigen zu dürfen glaubte, wird vielleicht nun auch diesen Astronomen, die zur Beobachtung des Phänomens hierher geeilt waren, gelehrt haben, daß ihr Liebling, der noch kürzlich zur „Sonne" strebte, mehr und mehr dem Reiche der „Schatten" zueilt. Wie der Vater dieser „Ungeratenen Kinder" in dem Lustspiele es erleben muß, daß die Mühen, seine Kinder zu Weltkindern zu erziehen, an ihrem philiströsen Hang zur Solidität scheitern, so erlebt es Lindau, daß alle seine Mühen, ein Lustspiel zu schreiben, an der Unfruchtbarkeit seiner Erfindung, an der durch Witz und Spötterei kaum mehr zu verdeckenden Blöße des Geistes und des Gemütes scheitern. Der Vorwurf des Stückes wäre, wenn auch gesucht, doch nicht durchaus übel, -- wenn es nur dem Verfasser gelungen wäre, die psychologischen und sozialen Bedingungen klarzustellen, die den Abfall der frommen Kinder von dem Weltsinn des Vaters veranlassen! So gründlicher Arbeit entschlagen sich unsere „Lustspieldichter" jedoch mit rührender Einhelligkeit, warum also nicht auch Lindau? Aber selbst die Schilderung der thatsächlichen äußeren Verhältnisse ist verfehlt und schwach, keine Figur ist dem Leben abgelauscht, alle sind Geburten aus dem Spott des Witzreißers und dem Vater nur lieb als Objekte, Zielpunkte seiner Witzpfeile. Sind diese zumeist auch stumpfer, als zu erwarten war, so herrscht doch in dem ganzen Werk ein Geist der Zersetzung und Auflösung, an dem es schließlich selbst zu grunde geht. Als ein Zeugnis dieses Selbstvernichtungsprozesses kommt Lindaus neuestem Lustspiel eine literargeschichtliche Bedeutung zu. L. L.

Musik.

* **Anton Bruckners** siebzigster Geburtstag regt die musikalische Welt wieder einmal an, sich das Bild dieses Vielumstrittenen zu zeigen.

Von Bruckner gilt das Wort von der Parteien Haß und Gunst nicht nur im gewöhnlichen, sondern auch noch in dem besonderen Sinne, daß gerade die Gunst sein Bild verwirrte. Zumal von manchen Wagnerianern Wiens gar zu einseitigen Urteils allzu stürmisch gelobt, begegnete er einer mißtrauischen Voreingenommenheit bei den Leuten der anderen Musikparteien.

Der Mann, der Jahrzehnte lang ohne äußern Erfolg komplizirte Tonwerke und Symphonien auf Symphonien schrieb, Idealist wie Einer, hatte gelernt bei Beethoven, beim alten Bach, dem er seine Meisterschaft im Kontrapunkt verdankt, bei Schubert, mit dem er in der Art seiner melodischen Erfindung verwandt ist, und nun er vor allem bei Wagner gelernt, ward es sein künstlerisches Hauptbestreben: die Wagnerschen Theorien von der unendlichen Melodie, vom Leitmotiv u. s. w. auf die reine Instrumentalmusik zu übertragen. Eine Sache, gewiß des Schweißes der Edeln wert. Und wer wollte so geradehin behaupten, daß des Meisters Können seinem Wollen just nicht entsprochen habe? Beherrschte er doch von Grund aus die Form, hatte er doch bedeutende Erfindungsgabe, kamen ihm doch gelegentlich wundersame Einfälle beinahe genialen Charakters, so daß in jedem seiner Werke großartige Inspirationen, ja oft ganz gewaltige Musikgedanken auftraten. Aber das ist der Mangel: sie entwickelten sich selten folgerecht weiter; Bruckners eigentümlich sprunghafte, zerfahrene Kompositionsweise verhinderte ein Ausleben der Motive und Themen, wie es die symphonische Form erheischt. Da erklingen denn, wenn wir seinen Schöpfungen lauschen, mächtige Crescendi mit langanhaltendem Wogen und Branden, da hebt sich Begeisterung mit wuchtigen Akkordschlägen auf und sie leuchtet aus kühn geschwungenen breiten melodischen Linien, daß dem Hörer der Atem vergeht vor Erwartung, was kommen soll. Aber was dann kommt, ist nur zu oft ein Verpuffen in musikalischen Raketen oder ein unfruchtbares Reflektiren — bis eine neue Klimax einsetzt, ach, nahe dem Gipfel wiederum ermattend. Es ist mitunter, als stiegen wir einer Aussicht zu, die während des Weges uns durch die Stämme und Zweige lockend anschimmert, und auf dem Gipfel fänden wir sie doch verwachsen; wir spüren sie überall, wir genießen sie nirgends voll.

In Bruckners E dur-Symphonie, besonders in ihrem wundervollen Andante, treten diese Mängel weniger hervor, deshalb ist dieses Werk von ihm das bekannteste geworden. Auch das großartige Tedeum befestigt sich immer mehr in der Gunst des Publikums. Vieles, gar

Digitized by Google

vieles, was Bruckner sonst noch geschaffen, verlohnt aber trotz seiner Mängel gar wohl, daß man ihn, möge man ihn immerhin weniger „erheben", doch „fleißiger läse".

K. S.

* Neue Notenwerke. 5.

Das deutsche Lied. Eine Auswahl aus den Programmen der historischen Lieder Abende der Frau Amalie Joachim, herausgegeben von Heinrich Reimann. 4 Bände, je 3 Mk. (Berlin, Simrock)

Internationales Volksliederbuch. Eine Sammlung ausländischer Volkslieder, bearbeitet und herausgegeben von Heinrich Reimann. 3 Bände, je 3 Mk., gleicher Verlag.

Die reichhaltige und vielgestaltige Auswahl von Liedern, welche Amalie Joachim seit mehreren Jahren allwinterlich in unseren bedeutenderen Musikstädten mit ihren historischen Liederabenden vorzuführen pflegt, ist in vier vorzüglich ausgestatteten Bänden im Druck erschienen, im Simrockischen Verlage. Ein in der That verdienstliches Unternehmen der genannten Weltfirma, die sich überhaupt um die Pflege des deutschen Liedes durch ihre gediegenen Sammelbände hochverdient macht. Auch die zahlreichen herrlichen Lieder unseres größten lebenden Liederkomponisten, des Johannes Brahms, hat bekanntlich zumeist sie im Verlage

Das deutsche Lied von seinen Anfängen bis zur heutigen Zeit in trefflich überdachter Auswahl haben wir also vor uns, in übersichtlicher Anordnung und in durchaus lehrplangerechter Stoffverteilung. In Reimann hat man eine gute Kraft gefunden, die Lieder zu bearbeiten; konnte er doch, als früherer Schulmann, pädagogisch dabei zu Werke gehen.

Aber so sehr uns die pädagogische Anlage des Ganzen gefällt, mit der rein künstlerischen Bearbeitung der älteren Lieder können wir uns leider nicht durchweg einverstanden erklären. Viele sind durch völlig ohrgerechte moderne Harmonisirung mehr als erlaubt retouchirt, ja einige sind sozusagen vollständig übermalt, so daß sie klingen wie Erzeugnisse des Tags, wie frisch komponirte eigene Lieder des Bearbeiters, der als bekannter Brahmsianer dabei bewußt oder unbewußt von Brahmsischen Begleitungsformen und Figuren ausgiebigen Gebrauch macht. Auch die Bearbeitungen von Wilhelm Tappert machen Konzessionen an unser modernes, konzertsaal gerechtes, auf unser Dur-Moll-System eingestelltes Hören. So sind denn leider bei den meisten alten Liedern, also gerade den wertvollsten der Sammlung, nur die Überschriften ganz zweifellos echt. Freilich, es ist zuzugestehen, daß es ungemein schwierig selbst für den geschicktesten und kenntnisreichsten Bearbeiter ist, dem innersten Geist und Charakter eines Liedes aus dem 15. oder 16. Jahrhundert in der Wurzel beizukommen. Sind doch die Singweisen in den alten Handschriften (z. B. in der berühmtesten Fundgrube, dem Lochheimer Liederbuch aus dem Jahre 1452) allesamt nur einstimmige Melodien. Obgleich man eigentlichen Sologesang damals noch nicht kannte — kam doch die Monodie erst in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts in Italien auf — so fing man doch frühzeitig an, die regelmäßig dem Tenor zugeteilte Liedweise mit Instrumenten zu begleiten, statt die kontrapunktirende Sopran-, die Harmonie füllende Alt- und die Baßstimme, also die Grundtöne der Harmonien, vorschriftsmäßig immer zu singen. An Stelle des weitläufigen Instrumentenspiels trat bald die Laute, das Hausinstrument jener Zeit, die dann wieder später unserem Klaviere das Feld räumte. Auf diese Weise steuerte die Entwicklung auf den Sologesang hin. Sämtliche alten Liedweisen der vorliegenden Auswahl haben wir uns demnach als herausgelöste Tenorstimmen aus mehrstimmigen, also aus Chorkompositionen zu denken, geschaffen in der Zeit der höchsten Blüte des Chorstils. An der ebenso schwierigen wie bedeutungsvollen Aufgabe, die toten Reste hier neu zu beseelen, ist mit gelehrter Kenntnis des Musikgeistes jener gerade für das volkstümliche Lied bedeutsamsten Epoche der Musikentwicklung im Grunde genommen wenig auszurichten. Um in den alten Harmonien der Kirchentonarten selbständig nicht nur zu denken, sondern auch, worauf es hauptsächlich ankommt, echt künstlerisch zu fühlen, dazu gehört Intuition, eigene schöpferische Begabung. Wer dächte hier nicht an Brahms, als den berufensten Bearbeiter mittelalterlicher Liedweisen nicht auf Grund seiner tiefen Kenntnisse der alten Musik, sondern durch die Eigenart seiner schöpferischen Kraft, die darin wahrlich nicht ihre kleinste Bedeutung hat, daß sie unserem überreichen modernen harmonischen Material noch alte, urwüchsige, Harmonisirungsweisen besonders dorische, zu amalgamiren wußte, woraus für den Kenner eine Hauptquelle des Genusses an vielen Brahmsischen Kompositionen kleiner und großer Form entspringt, auch an instrumentalen. Nun, der Wunsch, Brahms möge der Welt mit Bearbeitungen mittelalterlicher Volkslieder ein köstliches Geschenk machen, geht in ungeahnter Weise in Erfüllung: der Meister hat unlängst 53 wunderherrliche alte Volkslieder im Simrockischen Verlage herausgegeben, die demnächst an dieser Stelle wohl die ihnen gebührende Würdigung finden können.

In den vorliegenden vier Sammelbänden sind die allgemein bekannten modernen Lieder aus dem Programm der Frau Joachim, besonders diejenigen, die durch wohlfeile Ausgaben verbreitet sind, nicht aufgenommen, und dadurch ist weislich eine Verteuerung vermieden worden. Das Material der Liederabende ist auf jeden Band in streng chronologischer Folge verteilt. Zunächst tritt uns das volkstümliche Lied vom 15. Jahrhundert bis auf unsere Zeit entgegen. Den Anfang macht das uralte „Innsbruck, ich muß dich lassen", von dessen wunderbarer Melodie Sebastian Bach gesagt haben soll, er wollte sein bestes Werk dafür hingeben, daß er sie erfunden hätte. Auch das morgenfrische „Ach Elslein, liebes Elslein, wie gern wär ich bei dir", dessen Begleitung Reimann nach der Lautenbegleitung des Hans Judenkunig (1523) geschickt gesetzt hat, ist aufgenommen worden, sowie drei bekannte, nicht minder köstliche und charakteristische Lieder aus Hans Leo Haslers im Jahre 1601 erschienenem klassischem „Lustgarten neuer teutscher Gesänge": Tanzlied, Gagliarda und das wunderbare „Mein G'müth ist mir verwirret." Wir begegnen sodann dem volkstümlichen Liede des 18. Jahrhunderts — u. a. in Liedern von Johann, Abraham, Peter Schulz, dem Freunde Johann Heinrich Vossens, von Haydn, Mozart, Reese, Reichhardt, von Himmel, dem empfindsamen Modekomponisten im ersten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts. Darauf kommt unser Jahrhundert zu Worte. Zunächst in prächtigen Liedern aus den unvergänglichen Ludwig Erkschen Sammlungen „Deutsche Volkslieder" und „Liederhort".

Auf das deutsche Kunstlied in seiner schönsten Erntezeit durch die Meister des Liedes Schubert, Schumann, Brahms sei hier nur des musikgeschichtlichen Zusammenhanges wegen ein Seitenblick geworfen. Es hat zu Anfang unsers Jahrhunderts durch Schubert seinen Großmeister und Vollender gefunden. Ein neuer Liedertypus wenigstens ist seit Schubert nicht mehr geschaffen worden, weder von Schumann noch von Brahms, obschon beide Schuberten an musikschöpferischer Kraft wahrlich kaum nachstehen. Wagner-Liszts sogen. „deklamatorisches Lied" ist keine Neuschöpfung. „Textdeklamation, musikalische Formengebung, Adel und Schönheit der Melodien, verbunden mit einem durchaus echten und wahren musikalischen Ausdruck, dazu eine feine und geistvoll charakterisirende Begleitung, das sind die Hauptvorzüge, die in vollkommenster Vollendung bei Franz Schubert hervortreten", so kennzeichnet Reimann treffend mit wenig Worten (in dem Programmbuch der Amalie Joachimschen

Digitized by Google

Liederabende) das Schubertische Lied. Selbstverständlich ist von den durch die ganze Welt verbreiteten Liedern der Schubert, Mendelssohn, Schumann, Löwe, Franz, Cornelius, Liszt, nichts in die Sammlung aufgenommen worden.

Man hat sich daran gewöhnt, auch in der Liedkomposition die Ballade und Romanze als eine abgegrenzte Gattung für sich zu betrachten. In Schuberts Op. 1, seinem weltbekannten „Erlkönig", kulminirt die Ballade, die Löweschen bezeichnen eine Art Nachblüte. Auch Schumann schuf, von Löwe angeregt, eine Reihe Meisterwerke (z. B. „Die Grenadiere", „Waldesgespräch", „Belsatzar"), während für Brahms noch zu thun übrig blieb, in der Romanze das herrlichste zu leisten, — es sei an seinen Magelonen-Zyklus erinnert. Zahlreiche heute noch wenig bekannte Balladen und Romanzen von Zelter, Zumsteg, Kauer, Spohr, Fesca u. v. a. sind in die Sammlung aufgenommen und wieder zu Ehren gebracht worden.

Endlich noch begegnen wir dem Lied in der Form der Arie, das im 17. und besonders im vorigen Jahrhundert üppig blühte und eifrig gepflegt wurde. Beethovens „Adelaide" und sein wunderbarer Liederkreis „An die ferne Geliebte" z. B. gehört hierher als bedeutsamste Leistung in dieser Liedform. Beide Kompositionen fehlen, weil durch billige Ausgaben verbreitet und allbekannt, selbstverständlich in der Sammlung. Von Liedern dieser Gattung sei (aus dem zweiten Bande) hier nur genannt: „Brünstiges Verlangen einer für himmlischer Liebe kranken Seele nach ihrem Jesus", geistliche Arie von Johann Georg Ahle (1677) — in seinem schwülstigen honigseimigen Pietismus der Textworte ein höchst bezeichnendes heißes Kind jener Zeit.

Die beiden ersten Bände sind, geschlossen für sich, schon im Herbst 1891 erschienen. Die günstige Aufnahme, die sie fanden, veranlaßte im vorigen Jahre Fortsetzung der Auswahl in weiteren zwei Bänden.

Die Quellen, aus denen der Herausgeber schöpfte, sind überall gewissenhaft angegeben, so daß Jeder, der ihm nicht blind glauben will, in den Stand gesetzt ist, selbst zu ihnen hinabzusteigen.

Über das „Internationale Volksliederbuch", das über hundert Volkslieder nichtdeutscher Völker und Nationen enthält, hätten wir Allgemeines, Ästhetisches wie Technisches, nicht weiter zu bemerken. Unsere allgemeineren Ausführungen oben über das deutsche Lied gelten auch hier, denn diese internationalen Volkslieder sind nach denselben Gesichtspunkten bearbeitet worden. Die Quellenkenntnis des Herausgebers nötigt wahrlich Hochachtung ab. Auch hat er dafür Sorge getragen, daß den meisten Liedern gut gelungene singbare deutsche Übersetzungen beigegeben sind, was in der That mit bösen Schwierigkeiten verknüpft gewesen sein muß.

Lieder fast aus jedem Winkel Europas, vom Nord- bis Südkap und überzwerch von Osten bis zum Westkap gemessen aus allen Zeitaltern, sogar walisische, lappländische, neugriechische u. s. w. finden wir hier für den deutschen Hausgebrauch zugerichtet. Zu den wertvollsten, weil in der Bearbeitung bestgelungenen der Gaben rechnen wir die folgenden: Die altniederländischen „Na Ostland wil ik varen", das weltbekannte kernhafte „Wilhelmus van Nassouve", die böhmischen Volkslieder „Die Waise", „Der abgewiesene Schneider" und „Der Schatz", das Kosakenlied aus der Ukraine, die beiden finnischen Volkslieder „Runo" und „Erwartung", das lappländische „Lapp visa", das französische „L'homme rangé", das irische Volkslied, „Gram der Jugend", das schwedische „Die Trauernde", das russische „Die Ferne und die Nahe" schon aus dem gewichtigen Grunde, weil der Bearbeiter hier die Begleitung in den nötigen Schranken hält und durch Eigenes, durch allzu bunte harmonische, figurative, koloristische Zuthaten die Eigenart der betreffenden Lieder nicht verwischt.

Bei keinem Liede vermißt man auch hier die genaue Quellenangabe, zur besonderen Freude und Genugthuung gewiß manches skeptisch veranlagten Sängers oder Hörers.

Karl Söhle.

* Musik-Literatur. 18.

Die Klangschrift. Ein Beitrag zur einheitlichen Gestaltung der Harmonielehre von Prof. Dr. Franz Marschner (Wien, Selbstverlag).

In dieser Broschüre wird ein durchdachtes, eigenartiges System entwickelt, die Bezeichnung der Akkorde in allen ihren Gestaltungsmöglichkeiten erheblich zu vereinfachen — ein Gedanke, auf den auch Hugo Riemanns „Vereinfachte Harmonielehre" sich aufbaut, welches Buch kurz vorher erschienen ist. Marschner nimmt jedoch die Priorität des Grundgedankens für sich in Anspruch; bereits vor fünf Jahren habe er ihn in verschiedenen (angezogenen) Aufsätzen der Wiener „Musikalischen Rundschau" klargelegt. Seine Beweisführung, auf die wir hier nicht näher eingehen können, scheint sich auf stichhaltige Argumente zu gründen.

Marschner verbreitet sich zunächst über die ästhetische Gleichwertigkeit von Dur und Moll als Grundbedingung eines widerspruchslosen, haltbaren Harmoniesystems, wie es sich gründet auf dem festen Boden der praktischen Erfahrung. Treffliche allgemeine Bemerkungen weiß er seinen Klarstellungen einzuflechten, wohlweislich aber hütet er sich davor, in Abstraktionen zu verfallen, die sich allzuweit von dem Boden der Erfahrung entfernen. So führt er u. a. in der Einleitung aus: „Der Dur-Klang entspricht dem Naiven, wie es Schiller faßt. Hier ist Wirklichkeit und Gedanke eins, alles hell und klar; durch die Gleichartigkeit der Obertöne wird dies nur gesteigert. Der Moll-Akkord dagegen ist das Bild des Sentimentalischen. Obertöne, welche dem Wesen und Bau des Moll-Akkordes widersprechen, sind thatsächlich zu hören, wenn jener dargestellt wird. Sie verschleiern, trüben den Klang. Daher auch das Anspannende, Ernste des Moll-Klanges im Gegensatz zum Tröstlichen, Reinen und Ruhigen des Dur und des Naiven. Vom Moll wie vom Sentimentalischen gilt Schillers Satz gleicherweise: daß wir ›zwischen zwei verschiedenen Zuständen ins Schwanken geraten.‹

Im ausgesprochenen Gegensatz zu Riemann und von Oettingen redet der Verfasser sodann einer grundsätzlichen Abmessungsweise auch der Moll-Intervalle von unten nach oben das Wort, mit der schlagenden Begründung, daß es auch für das Moll nur ein Entwickeln nach der Höhe hin gebe, daß auch im Moll-Klang schon durch das Vorhandensein der Obertöne die Abmessung von unten nach oben erzwungen werde.

Den drei Hauptmethoden, das Harmoniegefüge zu bezeichnen, also der alten Generalbaßschrift, dem Rameau'schen Fundamentalbaß und dem Riemann'schen Klangschlüssel, stellt Marschner eine vierte gegenüber — eben seine Klangschrift, in der er in erster Reihe möglichste Einheit zu erzielen strebt schon dadurch, daß seine Bezeichnung aller Akkorde innerhalb derselben Tonart immer auf Tonika, Dominante und Unterdominante zurückgreift, alle übrigen akkordischen Bildungen aber als Vertreter oder Modifikationen der drei Hauptdreiklänge betrachtet. An den erwähnten Klangschriftzeichen ist zu loben, daß sie auffällig gut zu übersehen sind, somit nach einiger Übung schnell orientiren müssen. Sie bestehen u. a. aus liegenden Klammern (Dur nach oben, Moll, weil dem Dur-Aufbau polarisch entgegengesetzt, nach unten offen), aus einem Winkel mit der Spitze nach oben für die Dominanten beider Tongeschlechter, aus einem oben offenen Winkel für die Moll-Unterdominante; die Alterirung

Digitized by Google

der Terz ist mit einem Punkte, der Orgelpunkt durch eine Wellenlinie bezeichnet u. s. w.

Ein deutliches Bild von seiner Klangschrift giebt der Verfasser am Schluß der Abhandlung durch die Übertragung der Harmoniefolgen des C-dur- und C-moll-Präludiums aus dem ersten Teile des „Wohltemperirten Klaviers" in seine neuen Klangschriftzeichen. Karl Söhle.

Bildende Künste.

* Die Münchner Kunstausstellungen. 4.

Die Zukunft der „neuen deutschen Phantasiekunst" hängt davon ab, auf welchem Wege unsere Künstler dazu gelangen. Wir haben gezeigt, wie Uhde zu der seinigen kam, und haben unser Bedenken ausgesprochen über die Art und Weise, wie einige Jüngere anscheinend dazu gelangen zu können meinen. Nicht etwa, daß wir eine Regel aufstellen wollten, wonach ein für allemal jeder einzelne Künstler zuerst so und so lange in den Naturalismus hinein müßte, bis ihm gestattet werden dürfte, zum Neu-Idealismus herauszudringen. Wir können uns auf einer künftigen Stufe der Entwicklung unserer Kunst sehr wohl einen Gang denken, wo der Kunstjünger von einer ganz anderen Richtung, etwa aus dem Kunstgewerbe heraus, an stilistische Kunstübung gewöhnt, zu einer symbolischen Formsprache erzogen, wenn eigene Gedanken ihn treiben, zu dem hohen Flug einer Idealkunst aufsteigt. Etwas dem Ähnliches sehen wir ja bereits in der Ausnahme-Erscheinung Franz Stucks verwirklicht.

Aber des sind wir gewiß: Wenn unsere junge Generation das jetzt auf dem Weg eines ehrlichen Naturalismus mühsam Erreichte über Bord würfe, wenn das, worüber wir uns eben noch als über eine große Errungenschaft so sehr gefreut haben, nun auf einmal wieder für nichts geachtet werden wollte, dann stünden wir abermals vor einem Anfang, und die Hoffnungen auf die Erreichung eines Ziels müßten nicht nur um Jahrzehnte zurückgeschraubt werden, sondern es müßte die Hoffnungsfreudigkeit überhaupt solch sprunghaftem Wesen gegenüber eine schwere Erschütterung erleiden. Denn von dem impressionistischen Naturalismus zu einer symbolischen Gedankenmalerei ist es in der That ein Sprung, bei dem der Springer Gefahr läuft, auf den Kopf zu fallen. Es scheinen sich viele gar nicht klar darüber zu sein, daß die symbolische Kunst stets nur im Kontur, in der Linie lebt, daß sie also gerade der entgegengesetzten Ausdrucksmittel bedarf, als diejenigen sind, die wir in den letzten zwanzig Jahren uns zu eigen gemacht haben. Wer etwa glauben möchte, das sei nur eine scholastische Aufstellung zopfiger Ästhetiker, der stelle sich einmal vor, daß ein moderner Künstler mit seiner konturverschleiernden Farbfleckkunst ein heraldisches Zierstück mit Wappentieren und dergleichen malen solle, und es wird ihm aufdämmern, daß man in der That nicht alles auf alle Weise machen kann, daß vielmehr Inhalt und Form, Gedanke und Ausdrucksmittel in der bildenden Kunst ebenso in einer Gleichung aufgehen müssen, wie etwa in der Dichtkunst, wo man auch keine Lustspiele in Hexametern schreibt.

Nun möge man aber ja nicht der Illusion sich hingeben, als ob unsere Kunst nach Belieben heute schon große Stilisten, Meister symbolischer Formgedanken hervorbringen könnte. Wenn unser so jammerwürdig darniederliegendes Stilgefühl uns schon auf dem Gebiete des Kunstgewerbes im Stich läßt, wo es etwa gilt, für einen neuen Gebrauchsgegenstand eine einfache, kunstmäßige Form zu finden, so werden unsere Versuche auf dem Gebiet der hohen stilisirten Gedankenkunst noch kindlicher sein. Und das geht ganz natürlich zu: Wir haben ja mit vollbewußter Absicht seit lange der Gedankenkunst entsagt, um in bescheidener Lehrlingsarbeit erst einmal aus der Misère der mangelhaften Handhabung des malerischen Handwerkszeugs herauszukommen. Sind wir da heraus, so dürfen wir dem Ziele zustreben, unsere Kunst mit all dem idealen Gehalt zu füllen, der in unserem Volkstum lebt; aber an den Haaren läßt sich eine Idealkunst nicht herbeiziehen.

Auch Entlehnungen von auswärts können nicht helfen. In Frankreich und England ist allerdings das Formgefühl lebendiger geblieben als bei uns; da können ein Puvis de Chavanne, Besnard, Aman Jean, ein Rosetti, Watts und Burne Jones schon einen Flug wagen. Den modernen Deutschen, der in Berührung mit solchen Erscheinungen lebt, reizt diese Kunst mit ganz besonderen, sehnsuchtsvollen Reizen; aber wir sollten uns doch keiner maßlosen Schwärmerei dafür hingeben, bei der wir unser selbst vergessen. Ein gesunder Instinkt kann uns sagen, daß dieser fin de siècle-Kunst eine Sucht nach dem Pikanten anhaftet, die künftigen Geschlechtern wohl ebenso krankhaft erscheinen wird, wie uns heute das „sentimentalische" Wesen der Zeit vor hundert Jahren. Aber sei dem wie ihm wolle, möge die Zukunft diese Künstler einst als Klassiker in den siebenten Himmel heben oder sie als Maniriisten in die Hölle verdammen — unter allen Umständen müssen wir uns vor einem äußerlichen Nachmachen hüten. Gerade die Münchener Künstlerschaft mit ihren aus allen Landen unaufhörlich zuströmenden jungen Kräften und der daraus hervorgehenden Beweglichkeit der Geschmacksrichtung hat immer Elemente gehabt, die, wo etwas Frappantes auftaucht, das sogleich „auch machen" wollen und dann den Boden unter den Füßen verlieren. Es giebt Vieles in der Kunst, was man von anderen lernen und aus der Fremde holen kann, aber es giebt auch etwas in ihr, dem Aroma edlen Weins vergleichbar, was sich nicht erborgen, nicht nachkonstruiren läßt. Der schwäbische Bauer sagt von einem Ding, das ihn anspricht, es habe „eine Heimat." Dessen bedarf auch die Kunst. Wenn aber ein Teil unserer Kunstjugend jetzt ihren Ehrgeiz darein setzt, ebenso dekadent zu erscheinen, wie der Pariser Neuidealismus, ebenso spleenig, wie das englische Präraffaëlitentum (das im übrigen nichts anderes ist als ein spezifisch englischer Ausläufer unser kornelianischen Periode), so giebt sie diese Heimat auf; und sie wird vielleicht zu spät erkennen, daß sie nicht bloß der Entwicklung unserer deutschen Kunst keine Dienste geleistet haben wird, sondern daß sie in der Gesellschaft eines internationalen Kunstgigerltums, in der sie sich augenblicklich gefällt, nicht einmal dieselbe forsche Rolle zu spielen vermag, wie die Rivalen aus einigen kleineren Nationen, die eine größere Anschlußfähigkeit an den in Paris oder London angeschlagenen Ton besitzen. — Wir haben im vorigen Brief auf die Adam und Eva-Bilder von J. Exter und L. v. Hofmann hingewiesen. Da ist z. B. in der Sezession der Schwede Larsson mit einer „Evas-Tochter", die zwar noch lüderlicher, aber doch mit mehr Chic gemacht ist, als das Exterische Triptych, bei dem uns so viel anempfundene Kapellmeistermusik verstimmt, und das „Verlorene Paradies" Hofmanns, dessen grelle Buntheit mit Trompetenstößen seine Berliner Herkunft verkündigt.

Es hilft uns Deutschen nichts: Wir müssen den langen Weg gehen. Wir dürfen uns die eben erst gewonnene Freude an dem intimen Studium der Natur nicht verderben lassen. Nur Schritt für Schritt, dann aber auch gesund und kräftig kann aus ihm eine Kunst neuer Formgedanken herauswachsen. Von der Landschaft zur Menschendarstellung ist der erste Schritt. Dieser ist bereits gethan; aber nur, wo auch in der Menschendarstellung die naive Freude an der Wiedergabe des Wirklichen den Schaffensdrang des Künstlers ausfüllt, bringt er zur Stunde wirklich Reifes, lebensvoll in sich Geschlossenes hervor. Sobald er der Versuchung unterliegt, eine Exkursion in die Symbolik zu machen, so stellen sich alsbald die Abstände zwischen dem

Digitized by Google

Können und Wollen heraus. Das sichere Gefühl in der Betonung des Wesentlichen, das unsere guten Maler von heute dann haben, wenn sie dem rein Malerischen nachgehen, geht gar leicht in die Brüche, wenn sie einen „tiefen Sinn" in die Form hineinlegen wollen. Wir haben angedeutet, daß sich das selbst bei einem Künstler wie Franz Stuck nicht ganz verleugnet. Es gibt aber in der Sezession noch weitere ganz interessante Beispiele dafür. Graf Leopold Kalkreuth, ein Naturalist von großer Nüchternheit, hat seinem Bild, das zwei in freiem Feld sitzende Greisinnen darstellt, die eine erhobenen, die andere gesenkten Blicks, den Titel „Das Alter" gegeben. Auch ohne diesen Titel hätte man dem Bilde angesehen, daß es etwas Symbolisches will. Aber gerade da liegt das Unzulängliche; der Schritt von der schlichten Naturabschrift zum symbolisch Bedeutungsvollen ist nur halb gemacht, das Bild hat vom Einen zu viel, vom Andern zu wenig. Wir möchten zum Vergleich auf ein ganz schlichtes Bild hinweisen, das auf jede Symbolik verzichtet: Die Dachauer Bäuerinnen von Fritz Strobentz. Das wirkt so viel einheitlicher und darum auch künstlerisch echter, wenngleich an schöpferischer Kraft der erstgenannte Künstler dem letzteren überlegen sein mag.

Und so finden wir durchweg: je schüchterner, je unbewußter der Künstler, den ein pietätvolles Verhältnis zur Natur bei seinem Schaffen inspirirt, die ersten Schritte zur Gedankenkunst hinüberthut, desto mehr hat er die Gewähr, auf dem rechten Weg zu bleiben; und wir halten es deswegen für einen glücklichen Umstand, daß der Kern unserer Künstlerschaft, die gestern noch für revolutionär gehaltenen Leute in den eingeschlagenen Pfaden ein so solides Beharrungsvermögen zeigen und daß die Pioniere der Phantasiekunst, sei's daß sie sich berufen zeigen oder nicht, zunächst noch die Minderheit bilden.

Alfred Freihofer.

* Berliner Kunstbrief.

Nach mancherlei Schütteln des Kopfes hat die Stadt Berlin die Summe von 100 000 Mark „für Kunstzwecke" in ihren Haushalt eingestellt. Viel ist's ja gerade nicht: aber es liegt doch immer das Zugeständnis in dieser Bewilligung, daß man auch für die Kunst „etwas thun müsse." Ich bin nun wirklich neugierig, wie die Kunstgönner am grünen Tische das eigentlich anstellen werden; denn bisher hat die städtische Verwaltung Berlins ein ganz ausgesprochenes Unverständnis für alle und jede künstlerische Behandlung gezeigt. Zwar möchte ich gerade den am häufigsten und lautesten erhobenen Vorwürfen gegen die Berliner Baubehörde am wenigsten Gewicht beilegen. Die städtischen Schul- und Verwaltungsgebäude scheinen mir vor vielen Bauten unserer Zeit einen großen Vorzug zu haben: sie sind ehrlich. Es ist wahr, diese gelben, wenig gegliederten, fast schmucklosen Backsteingebäude sind eintönig, langweilig, bureaukratisch; aber darin spiegeln sie ja eben ganz richtig den Charakter der Bauherren, spiegeln sie ganz treffend den Geist der in ihnen betriebenen Arbeit wieder; und da sie übrigens wenigstens nicht geschmacklos sind, da sie auch ganz praktisch eingerichtet sein sollen, so, finde ich, hat man wenig Grund, sich über sie zu entrüsten. Besser jedenfalls, daß sie mit trockener Vernunft ihrer Bestimmung entsprechend angelegt werden, als daß man großartige Fassaden baut und dahinter, so gut es allenfalls gehen will, das eigentliche Haus anklebt.

Das Banausentum der Berliner Verwaltung liegt vielmehr in der kunstfremden Art, mit der sie alles anfaßt. In denselben Maßstäben, mit demselben Materiale, bei gleichem Kostenaufwande könnte ein kunstsinniger Geist Werke und Anlagen von schlichter Schönheit schaffen, wo jetzt ein dürftiger Beamtensinn die Langeweile endlos wiederholt. Ein Blick auf die Anlage der neueren Stadtteile zeigt die ganze Methode. Überall die gleiche Nivellirung, überall diese entsetzlichen quadratischen Häuserblocks, die die private Unternehmung zur Errichtung von Kasernen geradezu herauszufordern scheinen. Der Reiz der krummen Linie muß den Planmachern völlig verschlossen sein; denn mit der Behauptung, daß krumme Straßen den Verkehr behinderten, ist es ja nichts, da sie bei vernünftiger Anlage vielmehr häufig zu besserer Verbindung dienen. Und die Plätze sind, so macht es den Eindruck, in gemessenen Zwischenräumen angelegt, weil — nun, weil eben auch Plätze da sein müssen. Das Gefühl dafür, daß eine Straßenanlage auch dem Auge ein Bild zu geben berufen sei, daß man dies Bild einheitlich behandeln und gestalten könne, auch ohne weiteren Geldaufwand, nur durch die Berücksichtigung und Ausgestaltung der vorhandenen vielfachen Bedingungen, — dieses Gefühl eben ist es, dessen Mangel man in Berlin so schmerzlich empfindet.

Ja, wenn es das Geld machte! „Lumpen" läßt man sich in Berlin nicht, und zu einem neuen Brückenbau oder dergleichen wird schon Geld genug bewilligt. Aber was hilft das alles, wenn die künstlerische Hand mangelt! Die schönsten Materialien machen keinen rechten Eindruck, wenn sie nicht zusammenpassen wollen; und die reichste Ausschmückung mißlingt häufig so, daß es besser ist, mit Stillschweigen darüber hinwegzugehen. Da hat man eine kaum erklärliche Vorliebe für den Obelisken, gewiß eine der unbrauchbarsten Schmuckformen, mit der wir heute nichts Rechtes anzufangen wissen. Oder man läßt, wie auf der Moltke-Brücke, monumentale Insignien von ganz kleinen Putten tragen und zieht so in völliger Stilblindheit die ganze Anlage ins Kleinliche und Spielerische herab. Am Brückenhäuschen auf der neuen Mühlendamm-Anlage sieht man ordentlich, wie der Erbauer sich gewaltige Mühe gegeben hat, auch einmal etwas Malerisches zu schaffen, und wie er zu diesem Zwecke die Kunstgeschichte strapazirt hat; aber es ist doch ein recht ängstliches und gezwungenes Ding geworden.

Also, um auf besagten Hammel zurückzukommen, was wird man wohl mit den 100 000 Mark anfangen? Denkmäler setzen? Nun, das wäre ja auch etwas, wenn man nur berücksichtigen wollte oder könnte, daß man auch ein Denkmal nicht so einfach hinbauen kann, sondern es in eine feinabgewogene Übereinstimmung mit der Umgebung setzen muß. Der Lützowplatz z. B., den seine ungeheuren Dimensionen im Vereine mit seiner Rechtwinkligkeit als eine Art Wüste erscheinen lassen, könnte durch ein Bildwerk wirklich verschönt werden und man brauchte sich nur aus der Kunstausstellung die Gasteigersche Brunnengruppe zu holen, um einen passenden Schmuck zur Verfügung zu haben. Aber ich fürchte, man würde diese Gruppe gleich wieder in die Mitte hinpflanzen und dadurch die schaudererregende Regelmäßigkeit des Platzes eher noch erhöhen. Es ist einmal der Plan aufgetaucht, die in sehr niederschlagendem Zustande befindliche Mittelpromenade der „Linden" in der Weise umzugestalten, daß man sie beiderseits mit gärtnerischen Anlagen umrahmte, und in sie hinein Büsten oder Statuen bedeutender Berliner Persönlichkeiten stellte. Ich finde diesen Gedanken künstlerisch und menschlich schön: hier könnte nun einmal der vielberufene Berliner Bürgerstolz den Männern der friedlichen Arbeit eine würdige Ehrung bereiten, während der preußische Staat ganz vorwiegend seine Feldherren zu verherrlichen pflegt. Heinrich von Kleist und Willibald Alexis, Gutzkow und Ranke und viele, viele Andere, die hier gelebt und gewirkt haben, verdienten wohl eine monumentale Erinnerung dieser Art. Aber diese Anlage müßte wiederum als ein schönheitsvolles und einheitliches Ganzes gedacht und entworfen sein; und — da ist es doch wohl besser, wenn sie vorläufig unterbleibt.

Die Berliner Verwaltung denkt wohl, daß Kunst ein artiges Nebending sei, für das man auch einmal etwas thun könne,

Digitized by Google

wenn man's dazu hat und wenn's sonst nichts schadet. Darum wirft sie einen Kunstfonds von 100 000 Mark aus. Sie versteht nicht, daß Kunst eine Lebensform ist, ohne die all unser Thun und Schaffen freudlos und unbefriedigend bleibt. Darum ist und bleibt sie in ihrem ganzen Wirken und Arbeiten unkünstlerisch. Albert Dresdner.

*** Kunstliteratur. 18.**

Dürers schriftlicher Nachlaß, auf Grund der Originalhandschriften und teilweise neu entdeckter alter Abschriften, herausgegeben von Dr. K. Lange und Dr. F. Fuhse. (Halle, Max Niemeyer.)

„Dürer ist neuerdings mehrfach Gegenstand populärer Schilderungen und wissenschaftlicher Forschungen geworden. Er hat dabei vielfach eine ganz entgegengesetzte Beurteilung erfahren. Katholiken und Protestanten nehmen ihn für sich in Anspruch; dem einen gilt er als Idealist, dem anderen als Naturalist. Nicht unrichtig bemerkte, wie die Herausgeber sagen, ein Fachgenosse vor kurzem brieflich, neuerdings pflege jeder Forscher sich einen Privatdürer zurecht zu machen. Da wird es denn an der Zeit sein, daß die persönlichen Ansichten der Neueren eine Zeit lang schweigen und der Meister selbst wieder zu Worte kommt." Mit diesen Schlußworten rechtfertigen die beiden Gelehrten ihre Ausgabe der Dürer'schen Schriften. Die Rechtfertigung ist triftig genug: alle Fachgenossen werden den beiden Gelehrten Dank wissen für ihre ebenso gründliche wie besonnene Arbeit, aber auch die weiteren Kreise der Kunstfreunde werden an diesem Danke teilnehmen. Ist es doch nunmehr jedem möglich, Albrecht Dürers köstliche Worte über seine Kunst unmittelbar zu genießen, teilzunehmen an seinem steten Streben und Suchen, sich zu erfreuen an dem frisch sprudelnden Leben beim Lesen seiner Briefe, der Familienchronik, des Gedenkbuchs, des Reisebuchs u. s. w., seine Lebensschicksale, seine Freuden und Leiden zu verfolgen. Es geht ein echt menschlicher und echt deutscher Zug durch diese Aufzeichnungen Dürers, ein frischer Lufthauch weht uns aus ihnen entgegen, der recht geeignet ist, uns Albrecht Dürer so nahe zu bringen, wie er jedem Deutschen stehen sollte. — Die beiden Herausgeber haben, wie gesagt, eine sehr gründliche Arbeit geliefert; sie haben alle bekannten Handschriften neu geprüft, sie haben mehrere bisher unbekannte alte Abschriften — der Familienchronik, der Briefe an Jakob Heller, der Reime und des niederländischen Tagebuchs — gefunden und benützt, sie haben die früheren unvollständigen und vielfach der Verbesserung bedürftigen Ausgaben der Dürer'schen stark ergänzt und berichtigt. An der alten Schreibweise Dürers haben sie in verständiger Weise nur das Unwesentliche geändert und damit deren Charakter gewahrt, das Verständnis aber gefördert. Letzteres geschieht auch durch die zahlreichen sachlichen und sprachlichen Anmerkungen, die viele Dunkelheiten aufhellen. Als einen besonderen Vorzug endlich betrachten es die beiden Herausgeber mit Recht, daß sie durch Aufnahme der geeignetsten und allgemein interessanten Stücke aus den theoretischen Schriften die wichtigste Seite von Dürers literarischer Thätigkeit, die man bisher nur aus verstreuten Veröffentlichungen kennen lernen konnte, zum erstenmale einem weiteren Leserkreise zugänglich machen. Ein sorgfältiges Wörterverzeichnis erhöht den Wert des Buches, das zum erstenmale den weitschichtigen und verstreuten Stoff vereinigt und in so bequemer Weise zugänglich macht. Möge es in die Hände recht vieler gelangen und die Liebe zu dem deutschesten unserer Künstler in die weitesten Kreise tragen!

P. Schumann.

Lose Blätter.

*** Der französische Naturalismus und die griechische Kunst.** Zola schreibt in Mes Haines:

„Das Wort ›Kunst‹ behagt mir nicht." (Seite 281.) „Es handelt sich heutzutage nicht mehr darum zu gefallen oder nicht zu gefallen." (Ebendaselbst.) „Die Ästhetik ist ein Blödsinn." (Seite 98.) „Ich liebe weder die Ägypter noch die Griechen." (Seite 29.) „Die griechische Kunst bedeutet die Idealisirung der Form, eine reine und korrekte Schablone, eine göttliche aber unpersönliche Schönheit." (Ebendaselbst.) „Ich weise jedes Kunstwerk ab, welches nicht Blut und Nerven hat — und wäre es die Venus von Milo." (Seite 30.) „Die Künstler, die uns Venusbilder geben, korrigiren die Natur, sie lügen." (Seite 358.)

„Eduard Monet wollte nicht lügen und darum gab er uns einfach ein nacktes Weib, das erste beste." (Seite 359.) Man vergleiche mit diesem „ersten besten nackten Weib" die antike Legende von der Zusammentragung der einzelnen Schönheiten aus verschiedenen Modellen. Und zur Ergänzung lese man in den Memoiren von Goncourt die verschiedenen haßerfüllten Bemerkungen über Homer nach. Wie leicht wäre das Leben, hätten wir es durchweg mit solchen ganzen, ehrlichen und mutigen Meinungen zu thun, welche, wenn nicht Stich, doch wenigstens Stand halten! C. Sp.

*** Der wohlregulirte Hervorruf.** Was mit dem Folgenden die Kölnische Zeitung bekannt giebt, verdient als eine kleine aber schöne Errungenschaft der Gegenwart auf die Nachwelt zu kommen: „Gewissenhafte Kritiker pflegen, wenn sie einen Künstler tadeln zu müssen glauben, ihm zur Genugthuung die Zahl seiner Hervorrufe zu zählen und zu verzeichnen. Im Berliner Theater unter der Leitung Barnays war aber durch eine Art metaphysischer Regie auch der Hervorruf der einzelnen Künstler im Voraus geahnt und geregelt. Es wurden — eifrige Sammler besitzen die kostbaren Schriftstücke — bei der Generalprobe sogenannte Rufzettel verteilt, auf denen hektographisch vervielfacht zu lesen war, wen von den Darstellern das Publikum am folgenden Tage durch seinen Beifall auszeichnen werde. Ich sage das ganz im Ernst. Da hieß es z. B., daß nach dem zweiten Akte auf den ersten Hervorruf Herr Barnay mit Fräulein Sorma vor dem Vorhang zu erscheinen habe, auf den zweiten Hervorruf Herr Barnay allein. Oder es war vorausgesagt, daß zum Schlusse des Stückes zuerst Herr Barnay und Frl. Nuscha Butze herausgerufen würden, sodann Herr Barnay allein. Es gehörte mit zu den Pflichten des Regisseurs, diejenigen Künstler am Heraustreten zu hindern, die nicht auf dem ›Rufzettel‹ standen."

Inhalt: **Kennen und Können.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. 46. — Schriften über Literatur 10. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Anton Bruckners siebzigster Geburtstag. Neue Notenwerke. 5. Musik Literatur 18. — Bildende Künste: Die Münchener Kunstausstellungen. 4. Berliner Kunstbrief. Kunstliteratur. 18. — Lose Blätter: Der französische Naturalismus u. die griechische Kunst. Der wohlregulirte Hervorruf.

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

Eingegangene Kataloge:
Kunstlagerkatalog von **Joachim Sagert**, Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Rembrandtstr. 7.
Inhalt: Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke und Lithographien.

Soeben erschienen:

Die Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden.

800 Originalphotographien in Folio-Grösse à 2 Mk. unaufgezogen, 2 Mk. 20 Pf. mit Carton.

Catalog kostenlos und portofrei.

F. & O. Brockmann's Nachfolger R. Tamme
Kunstverlag, Dresden. (29

Malerinnen-Schule
Karlsruhe

Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.

Lehrplan und nähere Auskunft durch **Max Roman**, Maler und **Otto Kommer**, Maler. (33

Reich geschnitzter Schrank,
vorzügliche niederländische Arbeit des 17. Jahrhd. preisw. **zu verkaufen.** Pastor **Roese**, Gr. Escherde, b/Hildesheim. (21

Mein Heim – mein Stolz!
„Illustrirte Zeitschrift für Innen-Dekoration"
zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume.

Herausgegeben von
Professor **Hermann Goetz** und **Alexander Koch**
Leipzig-Darmstadt-Wien.

Band V (1894) mit ca. **400 Illustrationen** hat folgenden Inhalt:

Januar: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Februar: Gothische Möbel und gothische Interieurs.
März: Decorative Wand- und Glasmalereien.
April: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art
Mai: Innen-Architektur und Interieurs.
Juni: Stoff-Arrangements, Triumphbogen, Fantasie-Möbel.
Juli: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
August Amerikanische Grill works u. bezügliche deutsche Interieurs.
September: Küchen- und Badezimmer-Einrichtungen.
October: Möbel und Interieurs.
November: Tafelsilber u. Tafelarrangements.
December: Inhalt wie Juli-Heft oder Kunstschmiedearbeiten

Bezugspreis 1/4jährl. (3 Hefte) **5** Mk., Ausland **5,50** Mk.
Der **komplete Jahrgang** kostet: **in Heften Mark 20.–**
elegant gebunden Mark 25.– (36

Kunstgew. Verlag Alexander Koch, Darmstadt Nr. 114.

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, **Kleinweidenmühle 12.**

empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art. (37

Im Verlage von O. R. Reisland in Leipzig erschien soeben:

Avenarius, Lebe! Eine Dichtung. In Renaissance-Umschlag 2 M. Max Koch (Schlesische Zeitung): Wundervoll ist es Avenarius gelungen, in das alte lyrische Thema vom Liebesleide das gewaltige Notmotiv der Gegenwart zu verweben. Als dringende Aufforderung, die herrliche Dichtung selbst zur Hand zu nehmen, möchten diese Zeilen gelten. Otto Lyon (Zschr. f. d. d. U.): Gerade das, was wir sonst in unsrer modernen Dichtung vielfach so schmerzlich vermissen, finden wir bei Avenarius in reicher Fülle vor: wirkliche schöpferische Kraft, Reinheit, Tiefe und Größe. Eine weitausgreifende dichterische Phantasie reißt uns in mächtigem Fluge zu ungeahnten, neuen Welten mit sich fort, und wir stehen erstaunt und erschüttert, wir fühlen: das ist endlich einmal wieder der Flügelschlag des echten Dichters. Arthur Seidl (Deutsche Wacht): Eine tiefsinnere, tiefernste, wahrhaft ergreifende Lebenserfahrung, ein köstlich Gemisch von Dichtung und Wahrheit spricht aus dem Werke, zugleich ein beredter, hochsinniger und warmherziger Ausdruck der Zeit selber . . . Meisterhafte Beherrschung und sachkundige Anwendung der verschiedenartigsten Formen in jedem einzelnen Abschnitt dieses Seelendramas in lyrischem Rahmen, sowie ein planvoller, stets entsprechender Wechsel der Rhythmen und Metren je nach gegebenem Stimmungsinhalt vervollständigen und ergänzen diesen Eindruck wahrster, herrlichster Kunstgestaltung. M. G. Conrad (Gesellschaft): „Lebe!" ist ein Festtagswerk, in dem alles zusammenklingt, vom schlichten Liede bis zum schwungvollen Hymnus, von der schmerzlichen Klage bis zum jauchzenden Psalm: — alles was ein Gott zum Erleiden und Erleben in eines starken Menschen Brust zusammengepreßt hat. Ein Buch der Erlösung ist diese zyklische Dichtung, ein Heilandsgeschenk an die Mühseligen und Beladenen. Und in der neueren deutschen Lyrik wird es leuchten in reinem Geistesglanze, der nicht zu trüben ist.

Im Verlage von L. Ehlermann in Dresden erschienen früher:

Avenarius, Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850. 2. verm. u. verb. Aufl., stilgemäß gebunden 7 M. 50 Pf. Klaus Groth (Kieler Zeitung): „Die Arbeit eines entschlossenen, unabhängigen Mannes von Geschmack und Urteil! . . Beiden (Avenarius und Theodor Storm) gemeinsam ist die Wahrhaftigkeit der Ueberzeugung, ohne Rücksicht und Vorsicht nur das aufzunehmen, was sie für vorzüglich halten, und eine gewichtige Regel: das Fernhalten aller leeren Phrase, „aller jener weichlich schmachtenden Reimereien, die ihr Gedeihen in den Blumenlesen weniger dem Urteil der Urteilsfähigen, als der Rücksicht aufs Anthologieen-konsumirende Geschlecht der Backfische verdanken". Es ist ein Buch, das jahrelang vorhält, ein Extrakt aus den schönsten Blüten, die inniges deutsches Gemüt seit dreißig Jahren in allen Gauen aus dem Herzblut hat wachsen machen." Vom Fels zum Meer: „Der Vergleich mit den landläufig zusammengestoppelten Anthologieen wäre eine Beleidigung für diese Sammlung. Es ist ein literarhistorisches Werk im eminenten Sinne. . . Wie spiegelt es den Charakter der lyrischen und lyrisch-epischen Dichtung in den letzten drei Jahrzehnten! Zugleich ist das Buch eine Quelle reinsten und erfrischendsten Genusses und namentlich für den mit der modernen Literatur Vertrauten auch eine scharfe Kritik." Franz Muncker (Münchner Allgem. Ztg.): „Für die ästhetische Trefflichkeit bürgt schon der Name des Herausgebers; der außerordentlich reiche und gediegene Inhalt wird den billigen Beurteiler vollauf befriedigen." Schwäbischer Merkur: Als ‚Natur' könnte man das bezeichnen, wonach Avenarius gegriffen; gesunde, werdende Natur um uns her und in uns; und wir stehen nicht an, sein Buch als höchst bedeutsam hervorragend zu bezeichnen."

Avenarius, Die Kinder von Wohldorf. Geh. 2 M., eleg. geb. 2 M. 50 Pf. Deutsche Presse (Max Koch): „Avenarius' Dichtung und der Beifall, den sie findet, kann geradezu als ein Maßstab angesehen werden, wie weit der verbildete Geschmack des Publikums noch dem Eindruck einfacher Schönheit zugänglich ist." Literarischer Merkur (Prof. Lederer): „In anmutigstem Gewande ein Büchlein, welches den Leser wie Nachtigallenschlag neben Zeisig- und Spatzengezwitscher berührt. . . Avenarius hat mit seinen „Kindern von Wohldorf" ein Ganzes und Schönes geschaffen. Es ist mehr ein erhabenes lyrisches Gedicht, als ein Epos. Man kann sich das Lied von der Macht des Gesanges kaum in vollendeterer Darstellung denken." Die Gesellschaft (M. G. Conrad): Es ist ein herrlicher Meistergang von der Macht genialer Menschenliebe über das verkümmerte Alltagsvolk, den Ferdinand Avenarius in diesem hehren Spielmannsliede anstimmt." Romanzeitung (O. v. Leixner): „Die Dichtung enthält entzückend schöne, innige Stellen voll Gemütsinnigkeit. Ich lege sie allen warmen Menschen an das Herz. Blätter f. lit. Unterhaltung (Ernst Ziel): „„Die Kinder von Wohldorf" verdienen die allgemeinste Beachtung."

Digitized by Google

Joachim Sagert. Kunst-Antiquariat. Berlin—Friedenau. Rembrandtstr. 7.
Kupferstiche, Radirungen, Lithographien etc.
Neuer Katalog gratis. (30

Volle Garantie für reinste Stimmung.

Directeste und billigste Bezugsquelle.

Erste und grösste Musikinstrumenten- und Saitenfabrik

HERMANN TRAPP

in Wildstein bei Eger (Böhmen).

Lieferant
für Kirchen-, Theater- und Militär-Musik.

In hiesiger Gegend sind nahe an 10,000 vorzügliche Arbeiter der Musikwaarenbranche, die alle existirenden Musikinstrumente und deren Bestandtheile erzeugen, es unterlasse daher kein Musiker, oder der ein Instrument oder Saiten und dergl. zu kaufen beabsichtigt, Preislisten, welche umsonst und frei versandt werden, zu verlangen. (28

Internationale Kunst-Ausstellung

des
Vereins bildender Künstler Münchens (Seccession).
Prinzregentenstrasse.
Täglich geöffnet bis Ende Oktober. (13

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft (23
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.
Eintritt 50 Pf.

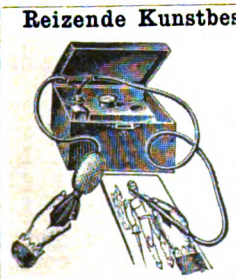
Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Secretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.
Der Vorstand.

Jeder Leser des „Kunstwart"

erhält von mir auf Wunsch gratis und franko die Brochüre nebst vielen Illustrationen über meinen auf 10 Ausstellungen prämiirten **Arm- und Bruststärker Patent Largiader.** Dieselbe enthält Auszüge aus medizinischen und hygienischen Werken und Fachschriften, worin dieser einzigartige handliche **Familienturnapparat** (4 Kilo M. 8.80, 6 Kilo M. 10.60), welcher sofort jeder Altersstufe und jedem Kräftenmaß angepaßt werden kann, von hervorragenden Autoren recensirt worden ist. Man erfährt daraus, wie der „Largiader" bei Kindern und Erwachsenen im Allgemeinen wirkt und wie er sich den Aerzten speziell bewährt hat zur Kräftigung der Muskulatur, zur Erweiterung der Brust, zur Erhöhung der Lungenkapazität, zur Hebung des Nervensystems, zur Beseitigung von Verdauungs- und Zirkulationsstörungen und zur Entfernung von Haltungsfehlern.

24) Der Fabrikant: **Georg Engler** in Stuttgart.

Reizende Kunstbeschäftigung!



Den besten und billigsten
Platina-Brennapparat
erhält man direkt vom Fabrikanten
Heinrich Evers, Köln. 31)
Preisliste gratis und franko

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.
Ergebenst
22) **Albert Neuhauser.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog: Galeriebilder Italiens,** **Handzeichnungen,** gratis und franko von **G. Brogi,** 1 Via Tornabuoni, **Florenz.** (35

Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien.

Interessante Novitäten!

Soeben ist erschienen:

Eduard Mörike
als Gelegenheitsdichter.
Aus seinem alltäglichen Leben.
Von
Rudolf Krauß.
Mit zahlreichen erstmals gedruckten Gedichten Mörikes und Zeichnungen von seiner Hand.

Preis geheftet M. 3—; in Orig.-Einb. M. 4.—

Das ansprechende Buch, welches den Dichter Mörike von einer ganz neuen Seite zeigt, ist ein wertvoller Beitrag zur deutschen, speziell schwäbischen Literaturgeschichte, vermag aber auch den, der nur Unterhaltung sucht, angenehm zu fesseln und eignet sich ganz besonders zu Festgeschenken, für Familien wie für die reifere Jugend.

Württembergische Künstler in Lebensbildern
von
Dr. August Winterlin,
Bibliothekar an der K. öff. Bibliothek in Stuttgart.
Mit 22 Bildnissen in Holzschnitt.

Preis geheftet M. 5—; in Orig.-Einb. M. 6.—

Eine glückliche Erzählergabe des Verfassers verleiht diesen Lebensbildern, welche fast sämtlich dem 18. und 19. Jahrhundert angehören, den Charakter kleiner Kunstwerke, ja häufig den Reiz einer voll in sich abgerundeten Künstlernovelle. Der vielseitige Inhalt dient nicht allein den Kunstgelehrten als Bausteine zur deutschen Kunstgeschichte, sondern auch dem weiten Kreise kunstsinniger Männer und Frauen, insbesondere aber der reiferen Jugend zur gleichzeitig belehrenden und anziehenden Lektüre.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes. (32

Höhere Mädchenschule und Erziehungsanstalt zu Cassel, Spohnweg 2.

Mädchen im Alter von 7—17 Jahren finden in meiner Erziehungsanstalt Aufnahme. — Gute Referenzen.
16) **Julie Kästner.**

Digitized by Google

Der Akt.

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen (41
gestellt und herausgegeben von

Prof. Max Koch, Historienmaler. — **Otto Rieth,** Architekt und Bildhauer.

10 Hefte à 10 Blatt zum Preise von Mark 5.— pro Heft.

Prospekte und Probeblätter in fast allen Buch- und Kunsthandlungen erhältlich; sonst durch Vermittlung der **Verlagsbandlung.**

Wir empfehlen dieses Werk, das einem in Künstlerkreisen längst empfundenen Bedürfnisse entsprechen wird, und das ob seiner **Eigenart** nicht geringes **Aufsehen** erregen dürfte. Die Namen der mit der Leitung des Unternehmens betrauten Künstler bürgen für die **Zweckmäßigkeit** und mustergiltige **Ausführung** des Werkes.

Internationaler Kunstverlag
Berlin N.W. 23. **M. Bauer & Co.**

K. M. SEIFERT

Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Standerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, franzos, italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. München Heßstraße 58

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Straube's Harmonium-

Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (26

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40
sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

(37

Landschaftsstudien

von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39)
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

1000 Briefmarken. ca. 160 Sorten 60 Pf. — 100 versch. überseeische 2.50 M. — 120 bessere, europäische 2.50 M. — bei **G. Zechmeyer, Nürnberg.** Ankauf. — Tausch. (15

Praktische Lehranstalt W. Cronenberg Schloß Grönenbach, bayr. Algäu, gegr. 1858 für Gesamt-Photographie u. mech. Vervielf., als Lichtdruck, Zinkographie, Autotypie amer. System, Emaille-Verfahren, Photogravüre. Illustr. Prospekt a Mk. 2.40 zu Diensten. (34

Relief-Landkarten

aller Länder und Größen, **unzerbrechlich, leicht,** in genauester kunstvollster Ausführung. Reichhaltiger Katalog gratis.

19) **L. Deichmann,** Geographische Anstalt. Cassel.

Museum August Riedinger in Augsburg.

Kunstauction

in Augsburg
vom
22.—26. Oktober 1894
der
Kunstsammlungen des Museums
August Riedinger.

I. Abtheilung:

Antiquitäten aller Art, alte Oelgemälde u. Miniaturen.

Preis des Cataloges in Prachtausgabe mit 20 Lichtdrucken M. 5.—
Preis des Cataloges der einfacheren Ausgabe mit 8 Autotypien M. 2.—
Jede nähere Auskunft erteilt bereitwilligst der Unterzeichnete, unter dessen Leitung die Auction stattfindet.

Hugo Helbing
11) Kunsthandlung
München, Christofstraße 2.

Neue Mal- und Brandvorlagen

(Zwei Hefte enth. je 6 Blatt u. je 6 Pausen dazu. Größe 56/49 cm. Preis pro Heft 6 M.)
sehr **practisch,** schön und **vielfach** verwendbar, **einzig in ihrer Art,** empfiehlt **G. A. Voll, Halle a/S. 2.** Specialgeschäft für **Malerei, Holzbrand-** und **Kerbschnitz-Arbeiten.** Illustr. Preisliste gratis und franco. (25

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

2. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Kennen und Können.

Schlußaufsatz.

Kann jeder Künstler auch über jegliches Problem in Sachen der Kunst als Fachmann reden und schreiben?, hat er — hervorragende anderweitige Begabung nicht vorausgesetzt — lediglich auf Grund seiner Künstlerschaft ein besonderes Anrecht auf Beachtung und Autorität? In dieser Allgemeinheit kann die Frage nur verneint werden. Im Speziellen ist sie eigentlich nur dann zu bejahen, wenn es sich um Gegenstände handelt, zu deren Erledigung gründliche Kennerschaft ausreicht. Aber selbst ein klangvoller Künstlername bietet noch keine Bürgschaft, daß sein Träger auch nur eine leidliche Kunstbesprechung liefern kann. Für Manche sind eben nur Formen oder Töne die natürlichen Ausdrucksmittel, und das Wort erscheint für die Entfaltung ihres Inneren als inadäquates Werkzeug, das sie nur unbeholfen zu handhaben verstehen. Aber selbstverständlich giebt es nicht wenige Künstler, die gar anziehend und anregend über ihre Kunst zu schreiben wissen. Und da für die Gattung der naiv wertenden Kunstplauderei Kennerschaft doch die wesentlichste Voraussetzung ist, diese aber ein wirklicher Künstler natürlich hat, so kann man auch nicht annehmen, daß ein solcher Künstler direkt etwas ganz Unhaltbares und Thörichtes vorbringt, sobald er sich nur innerhalb der Grenzen jener Gattung bewegt.

Anders schon verhält es sich auf dem Gebiete der kritischen begründenden Schriftstellerei. Hier steht unter den notwendigen Voraussetzungen die Fähigkeit und Schulung im abstrakten Denken der Kennerschaft als gleichwertig gegenüber. Bei manchen Fragen wird diese, bei anderen jenes in erster Linie stehen. Und man wird nicht gut behaupten können, daß ein hoher Rang im Kunstschaffen als notwendige Begleiterscheinung die spezifische Begabung eines denkenden und klaren Kopfes mit sich führt. Am ehesten wird dies bei den Künstlern der Worte und der Gedanken zutreffen — haben doch in der That die hervorragendsten Dichter der Deutschen — Goethe, Schiller, Lessing, Jean Paul, Herder — über verschiedene Zweige der Kunst trefflich theoretisirt. Aber im Übrigen paart sich ein reiches Phantasieleben in Anschauungen, Formen oder Tönen nur selten mit einer starken Neigung, Gründen nachzugehen, in der Erscheinungen Fülle das Allgemeine zu suchen, Begriffe abzugrenzen und Probleme klar und reinlich zu entwickeln.

Und geradezu gegensätzlich erscheint vielfach die Begabung des schaffenden Künstlers zu der des Philosophen — auch des Ästhetikers. Die philosophische Ästhetik ist in erster Linie Wissenschaft. Ihre Bearbeitung setzt in erster Linie die Fähigkeiten des Wissenschaftlers voraus: bedeutende Schulung im abstrakten und systematischen Denken, sowie Fachkenntnisse auf psychologischem, physiologischen, physikalischen, mathematischen Gebiete. Je mehr sich der Philosoph mit den ersten Prinzipien befaßt, um so mehr wird er sogar des eigentlichen Kennertums entraten können. Einzelheiten und Feinheiten, die den Künstler beschäftigen und entzücken, werden dort nicht in Frage kommen, wo man sich noch mit den Elementarfragen herumschlägt. Und umgekehrt wird das, was dem Künstler als das Selbstverständlichste der Welt

Digitized by Google

erscheint, dem philosophischen Ästhetiker zum Problem. Schon deshalb ist eigentlich der schaffende Meister für gewisse ästhetische Untersuchungen die ungeeigneteste Persönlichkeit. Soll etwa der Begriff des „interesselosen Wohlgefallens" entwickelt und bearbeitet werden; soll die Frage aus der Kritik der Urteilskraft untersucht werden: „inwiefern es ein Urteil a priori sei, daß man einen Gegenstand schön finde, d. h. jenes Wohlgefallen jedermann als notwendig ansinnen dürfe" — so wird man die Beantwortung wohl immer noch eher dem alten Kant überlassen, als dem feinsinnigsten Künstler oder geistreichsten Kenner, obgleich kein Anlaß für die Annahme vorliegt, daß Kant auch nur das bescheidene Maß von Kunstkennerschaft besessen, das wir heute dem Durchschnitt der Gebildeten zutrauen.

In der philosophischen Ästhetik ist nicht der Philosoph, sondern der produktive Künstler Laie; genau so, wie etwa in der Ethik ein hervorragend edler Mensch oder in der Statik der praktische Seiltänzer, der wohl das Gleichgewicht halten kann, aber vom Gleichgewicht nichts versteht.

Ich habe bisher die drei Typen der Kunstschriftstellerei in abstrakter Weise auseinander gehalten. In Wirklichkeit werden natürlich die verschiedenen Gattungen vermengt auftreten: neben rein naiver Wertung werden sich Ansätze zu tieferer Begründung finden und allerhand Untersuchungen aus der philosophischen Ästhetik werden hineinspielen oder als stillschweigende Voraussetzungen dienen. Kein Wunder daher, wenn auch die Kunstkritik hochbefähigter Persönlichkeiten so oft einen unerquicklichen und zerfahrenen Anblick bietet. Gewiß kann ein nüchterner Kopf, der über genügende Kenntnisse und Erfahrungen verfügt, um über manche Frage der Kunst Richtiges zu sagen, als ganz unfähig sich erweisen, Bedeutendes und Verfehltes sicher zu scheiden und Untersuchungen anzustellen, bei denen allein ein instinktives Kunstempfinden den Ausschlag giebt. Aber nüchterne Köpfe pflegen in der Regel die Grenzen ihrer Fähigkeiten zu kennen. Häufiger sind jedenfalls jene Kenner von echten Kunstinstinkten, die so anregend zu plaudern verstehen, die durch feinsinnige Bemerkungen geistreiche Vergleiche, blendende Einfälle, hohe Gesichtspunkte entzücken und die wenige Zeilen später, wenn sie sich in die Gebiete des Abstrakten begeben, vorschnelle und ganz unhaltbare Allgemeinurteile fällen, sich ununterbrochen, ohne es zu ahnen, in Widersprüchen bewegen, ja direkt Albernes zu Tage fördern. Natürlich machen auch Künstler hier keine Ausnahme; ja es giebt selbst solche, die sich lediglich auf das Letztere beschränken und auf die geistvollen Bemerkungen verzichten. Lenbach und Begas sind ja gewiß bedeutende Künstler und Anton von Werner mag nach mancher Leute Ansicht als Akademiedirektor Treffliches leisten: aber in ihren Auslassungen über Kunst haben diese Herren sicher hervorragend Unbedeutendes und Unzutreffendes zum Besten gegeben.

Nach alledem wird man dem Bestehen einer berufsmäßigen Kunstschriftstellerei Sinn und Wert nicht absprechen können. Ihr Verschwinden oder ihr ausschließlicher Betrieb durch produzirende Künstler ist weder zu erwarten noch zu wünschen. Wünschenswert wäre nur, daß Künstler und Ästhetiker immer zu einer richtigen Einsicht und Würdigung ihrer gegenseitigen Stellung gelangten. Man kann nicht sagen, daß dies heute immer der Fall wäre. Kleinliche Reibereien zwischen beiden Lagern sind ja meist an der Tagesordnung, die sich dann hie und da zu lauteren literarischen Fehden entwickeln; als Grundmelodie im Streite kann man dann jene geharnischte Erklärung immer wiederkehren hören, die sich auch halbwüchsige Geschwister bei ihrem kindlichen Gezänk entgegenzuschleudern pflegen: Du hast mir gar nichts zu sagen!

Bei beiden Parteien findet man die Neigung, sich als die „höherstehende", „maßgebende", vorschreibende aufzuspielen. Kleine Rezensenten meinen, sie seien die Richter der Künstler, die von der hohen Warte gereifter Einsicht ihr souveränes und unfehlbares Urteil fällen; sie betrachten sich als die Gönner, die durch Lob beglücken oder durch Tadel beschämen, und wähnen, die Künstler hätten nichts besseres zu thun, als sich um ihre Gunst zu bemühen und bescheiden errötend die Zensur in Empfang zu nehmen, die sie ihnen zuzubilligen für gut fanden. Auf der anderen Seite aber fühlen sich die eben der Kunstakademie entsprungenen Jünglinge den Ästhetikern gegenüber etwa in jener Rolle, wie sie die Großen der Erde ihren Historiographen gegenüber einnehmen, jenen subalternen Geistern, die von den Heldenthaten Anderer ihr Dasein fristen. Dergleichen geistige Lakaien müssen sich's natürlich zur Ehre anrechnen, ihren Brotgebern die Schleppe nachzutragen; sie haben die Pflicht und Schuldigkeit, auch die kleinste Leistung genau zu registrieren und sie der staunenden Mitwelt zu verkündigen. Aber selbstverständlich dürfen sie sich nicht erdreisten, einen Rat zu erteilen, überhaupt eine selbständige Meinung zu haben oder gar einen Tadel auszusprechen — nur loben dürfen sie natürlich, loben unbeschränkt und einen Psalm singen zum Ruhme und Preise der Künstlerschaft.

Es ist auch gewiß richtig und ist auch sattsam betont worden, daß die Kritiker den Künstlern nicht „vorzuschreiben" haben, was und wie sie schaffen sollen. Aber ebenso richtig ist es auch, daß die Künstler ihren Mitmenschen nicht vorzuschreiben haben, was ihnen gefallen soll, und den Kritikern, was und wie sie zu werten haben. Wo gäbe es auf der Welt eine Instanz, die unfehlbar entscheiden könnte, wer im einzelnen

Digitized by Google

Falle „Recht hat“? Mag jeder versuchen, auf die breite Herde des Publikums die große Suggestion auszuüben. Der fromme Wunsch, daß nur die Fähigsten schaffen und nur die Klügsten und Einsichtsvollsten urteilen sollten, ist auf ewig unerfüllbar. Man muß sich damit begnügen, daß das künstlerische Schaffen unbeschränkt ist und unbeschränkt auch die künstlerische Kritik. Im freien Kampfe der Geister kommt mit der Zeit doch vielleicht die Wahrheit zur Anerkennung und das Gute zum Erfolg. Hat jeder hergelaufene Zeitungsschreiber das Recht, an den Werken eines Michelangelo zu nörgeln oder einen Gottfried Keller zu tadeln, so darf auch der unfähigste Dichterling das Urteil eines Lessing verachten. Schließlich muß es doch jedem unbenommen bleiben, sich zu blamieren.

Erklärlich freilich ist es, daß die Künstler der landläufigen Kritik und dem Durchschnitts-Rezensententume nicht gerade mit Hochachtung begegnen. Hat doch das moderne Zeitungswesen eine Sorte gewissenloser und durch Sachunkenntnis ausgezeichneter Vielschreiber gezüchtet, die mit ihrem ästhetischen Geschwätz die Spalten der Tagesblätter überschwemmen. Unberechtigt sind nur vage Verallgemeinerungen und Schlüsse vom Durchschnitt auf die Gesamtheit. Die streitbaren Künstler pflegen nicht etwa diesem oder jenem Rezensenten ihre Verachtung kund zu thun, sondern gleich der gesamten Zunft der Ästhetiker — oder der „Kunstschreiber“, wie sie dann mit Vorliebe genannt werden, — die Daseinsberechtigung abzusprechen. Und wenn endlich nicht wenige auch einer ernsthaften und wissenschaftlichen Ästhetik ablehnend gegenüber stehen mit der tiefsinnigen Begründung, bei dergleichen allgemeinen Redereien „käme nichts heraus“ oder man „locke damit keinen Hund vom Ofen“, so beweisen sie nur ihr spezifisches Laientum und ihre Verständnislosigkeit in wissenschaftlichen Fragen.

Die arme Philosophie ist ja immer das Opfer unberechtigter Ansprüche gewesen. Sie soll die Menschen verbessern, das Elend aus der Welt schaffen und alle Rätsel lösen; und da sie das nicht thut, taugt sie nichts. Auch von der Ästhetik hat man das Unmögliche verlangt. Man hat gesehen, daß sie weder Genies herbeizaubern noch das Auftreten verfehlter Leistungen verhindern kann; daß ihre Lektüre noch lange nicht zum Kenner und unfehlbaren Kritikus stempelt, daß sie nicht für jede auftauchende Tagesrichtung ein fertiges Urteil bereit hält und nicht jede Frage in Sachen der Kunst mit drei Sätzen zu beantworten vermag. Man hat das sehr richtig erkannt und dann ernst bemerkt: bei ihrer Bearbeitung „käme nichts heraus“.

Sicherlich steht die Ästhetik noch in den Kinderschuhen. Trotz ernstlicher und achtunggebietender Arbeit sind ihre Probleme noch nicht geklärt, die Theorien stehen sich schroff gegenüber und sie verfällt in Übertreibungen, die sie dann durch die entgegengesetzten Übertreibungen korrigiert. Schon bei den ersten Grundfragen türmen sich scheinbar unlösbare Schwierigkeiten auf. Aber das beweist doch nicht die Wertlosigkeit, sondern nur die Schwierigkeit der ästhetischen Forschung. Wer mit der Geschichte der menschlichen Erkenntnis vertraut ist, wer bedenkt, daß selbst ein so einfaches Problem wie das von der Quadratur des Kreises trotz rastloser Bemühungen der besten Köpfe zwei Jahrtausende zu seiner Erledigung gebrauchte — der wird es nicht verwunderlich finden, wenn die Ästhetik mit ihren unendlich verwickelteren Problemen noch so viele Unvollkommenheiten aufweist. Wer aber all die Schwierigkeiten nicht erkennt und meint, es handle sich nur um unfruchtbare Spitzfindigkeiten; oder wer sie zwar erkennt, aber mißmutig an ihrer Hebung verzweifelt, der hat eben weder Talent noch Verständnis für wissenschaftliche Forschung, der hat nie den Drang in sich gespürt, mit den Problemen zu ringen und sich von Widersprüchen zu befreien. Man wird einem Yankee, der nur praktische Interessen kennt, niemals den Wert der Kunst begreiflich machen. Aber ebensowenig wird man einem Menschen ohne theoretisches Interesse eine befriedigende Antwort auf die Frage geben können: wozu nützt die Ästhetik?

Es ist alle Zeit ein thörichtes Unterfangen gewesen, zwischen Kunst und Wissenschaft ein Rangverhältnis herstellen zu wollen. Als der Rembrandt-Deutsche den Satz von der höheren Wertigkeit der Kunst aufstellte, hat er sich — wie meistens — nur groß in der Konfusion erwiesen. Richtig ist ja gewiß, daß ein fleißig sammelnder und ordnender Mann der Wissenschaft nur eine subalterne Gelehrtennatur zu sein braucht und nicht selten zu hoch in der öffentlichen Meinung gewertet wird. Aber auch der Durchschnittskünstler, der Braves leistet, ist noch als solcher keine ehrfurchtgebietende Erscheinung oder ein Führer und Leiter der Menschheit. Wirklich produktive Denkernaturen und bahnbrechende Forscher sind ebenso dünn gesät, wie große und geniale Künstler. Die Menschheit wird wohl beider nicht entraten wollen. Sie in ihrem Werte gegenseitig abzuschätzen, dafür fehlt jeder objektive Maßstab. Bei der individuellen Wertung aber wird die Stärke der eigenen Überzeugung naiver Weise mit objektiver Gewißheit verwechselt. Es ist ja begreiflich, daß einem Künstler die eigene Kunst „das Höchste“ in der Welt ist, dieselbe Kunst, die einem Helden der That nur ein entbehrlicher Zierrat des Daseins scheint. Aber ebenso ist es erklärlich, daß einem Denker, der zeitlebens zu einem bestimmten wissenschaftlichen Ziele aufgeschaut, alle andere Art menschlicher Bestrebungen hintenan stehen.

Ebenso tief wie der Trieb zum künstlerischen Schaffen

Digitized by Google

wurzelt in der Menschenbrust der Drang nach Erkenntnis. Wer selbständig Probleme in sich erzeugte, sie tief durchfühlte und durchlebte, wer ganz das Peinvolle des Widerspruchs empfand, den drängt eine gebieterische Notwendigkeit, diese Probleme in irgend einer Weise zu erledigen und den Widerspruch zu lösen. Und genau wie beim Künstler das Schaffen, so ist auch beim Denker die wissenschaftliche Arbeit in erster Linie ein Akt der Selbstbefreiung.

Kann sich aber keine Erscheinung des Natur- und Geisteslebens der wissenschaftlichen Bearbeitung entziehen, so ist es selbstverständlich, daß ein so reizvolles und bedeutendes Phänomen wie die Kunst immer zu den Gegenständen gehören wird, die der denkenden Betrachtung und der wissenschaftlichen Forschung unterliegen. So lange es Menschen giebt, die Kunstwerke schaffen, so lange wird es auch Menschen geben, die über die Kunst sich Gedanken machen, Theorien aufstellen und Bücher schreiben.

Karl Erdmann.

Allgemeines.

Rundschau.

* Eine Wertung des Aesthetischen.*)

Erscheint uns die Gemeinschaft der Künste als ein großer Körper, dessen Glieder, um zu leben, sich rücken, sich erweitern, sich zusammenziehen müssen, so gewinnen wir die Einsicht, daß jedes dieser Glieder für sich zur organischen Erhaltung des Ganzen notwendig und nützlich sei. Für das Leben des Ganzen hat jedes seine gleichberechtigte Bedeutung, die Architektur wie die Mimik, die Musik wie die Poesie, die malerische Malerei wie die geschichtliche Malerei. Kein Recht giebt es, die eine Kunstart für die allein seligmachende zu halten, die andere zu verachten. Macht doch die Größe überhaupt nicht der Weg, sondern derjenige, der ihn beschreitet. Wir erleben es in diesen Jahren, daß auch die Malerei, die nichts als Malerei sein will, abgelöst wird von einer Malerei, die sich mit einem neuen Inhaltsstrome sättigt und darum naturgemäß vom Geiste der Poesie annimmt. Dann wird wieder die puritanische Welle über die Malerei kommen, während vielleicht gleichzeitig das Musikalische wieder einen neuen Bund mit der Poesie und diese vielleicht einen neuen Bund mit der rythmischen Form geschlossen haben wird. Es ist die Forderung der Kunstseele als einer Gemeinsamkeit, daß ihre Glieder sich reinigen und wieder tränken müssen: das ist ihre Blutzirkulation. Dann giebt es keine absoluten Grenzen mehr, die nach dem Muster des „Laokoon“ als Gesetze für alle Zukunft aufgestellt werden sollen, dann giebt's keine Rubriken mehr, aus denen alles Unpassende hinausgeworfen wird: der Wechsel, die Beeinflussung, die Anziehung und Abstoßung erscheint dann als das Notwendige, als das Lebensgesetz — die Bewegung, nicht die Starrheit als das Heil.

Aber wenn auch für das Leben des Körpers alle Glieder, jedes in seiner Funktion und Lage, und alle in ihrer organischen Verbindung notwendig sind, so ist doch der Wert der Glieder darum nicht der gleiche. Der Kopf ist uns teurer als die Leber. Denn das Animalische steht uns niedriger, als jene Eigenschaften, durch welche der Mensch seine Übertierheit beweist, durch welche er die Deszendenzlinie der Natur bis zu der ihm möglichen letzten Spitze treibt. Jedes Animalische ist ihm das Notwendige, aber das Notwendige ist nicht das Höchste. Erst wo vom animalischen Gesichtspunkt aus der Überfluß beginnt, treten die höheren Kräfte an die Arbeit. Das blinde egoistische Wollen ist auch dem Tiere eigen — menschlich und höher ist seine Regulirung durch das Denken und seine gewohnheitsmäßige Dämpfung in Sittlichkeit. Das instinktmäßige Kombiniren kommt dem Tiere zu — menschlich und höher ist das Begriffebilden und vorauseilende Rechnen. Das instinktive mathematische Formbilden macht den tierischen, unbewußten Kunsttrieb aus — das bewußte ästhetische Fortbilden aller Naturkräfte und Naturprodukte ist das unschätzbare Eigentum des Menschen. Aber auch innerhalb dieser Vorgänge giebt es für den Menschen ein Höheres und ein Niedrigeres. Die gewöhnliche empirische Berechnung stellt sich unter die weitsehende wissenschaftliche Begriffsbildung, und die formale Kunst stellt sich unter die charakteristische. Immer ist es der Weg vom Notwendigen zum Selbständig-Spielenden, vom Unbedingten zum Überflüssigen, vom Animalischen zum Spezifisch-Menschlichen. Jener Anfang wird sich niemals vergessen, so wenig als das Essen und Schlafen; er bedeutet eine gewisse Gesundung, ein Saugen an den Mutterbrüsten der Natur für den allzu eilig auf das Ende Zueilenden. Aber Ziel und höchste Errungenschaft wird dies Ende doch immer bleiben, schon weil es nicht wie der Anfang objektiv gegeben, sondern ein aus der Notwendigkeit der menschlichen Natur subjektiv unendliches Ende ist.

Ihm treibt die gesamte Kunstentwicklung, wie die einzelne Künstlerentwicklung zu, wofern der persönliche Willenstrieb nicht versagt. Stellen wir uns die Entwicklung eines jeden jener Glieder der Kunstseele in seiner Wellenbewegung vor, die immer intensiver, immer schneller, immer gesättigter sich vollzieht. Ein Durchschnitt durch die bald von einander, bald zu einander eilenden Linien aller der Glieder wird, je vorgerückter der Verlauf ist, desto komplizirter ausfallen, eine desto größere Verwicklung der elementaren Formgesetze aufweisen, eine desto größere Summe von charakteristischem

*) Dieser Aufsatz unseres ständigen Mitarbeiters bildet einen Teil des soeben bei S. Fischer in Berlin erscheinenden Buches: „Zwischen den Künsten, Beiträge zu einer modernen Aesthetik von Oskar Bie“, Separatabdruck aus der Neuen deutschen Rundschau (Freie Bühne). Inhaltlich haben wir zu bemerken, daß der Verfasser unter „formaler“ Kunst die mehr konstruktive, mathematische und unter „charakteristischer“ Kunst die mehr den Inhalt erschöpfende, ins Einzelne gehende, realistisch verfahrende Richtung versteht und daß er diese beiden Richtungsunterschiede aller Kunstthätigkeit als notwendige Gegensätze scharf von einander abhebt und gegeneinander abwägt. K.-L.

Digitized by Google

Gehalt antreffen. Nicht blos in der Natur steigert sich mit der Zeit für unser Erkennen — und von einer andern Natur können wir ja nicht sprechen — der Charaktergehalt, auch in der Kunst, in den Künsten wächst er im Durchschnitt. Die Beziehungen, welche mit der Zeit sich zwischen den Gliedern der Kunstseele bilden und ihr Bedürfnis darstellen, aus der Differenzierung sich in der Einheit wieder zu gewinnen, bedingen das Wachstum gewisser latenter assoziativer Elemente, die sich immer zu reicherer Charakteristik gegenseitig entzünden. Als im Wagnerschen Gesamtkunstwerk die Kunstseele einen solchen, besonders bedeutsamen Versuch machte, ihre notwendige Differenzierung wieder zur ebenso notwendigen Einheit zusammenzuführen, gewann daraus sowohl Musik, wie Mimik, wie Rythmik, wie Malerei, wie Poesie an neuem charakteristischen Gehalt. Mit jedem Kombinations-Knotenpunkt, der in der Verschiebung der Glieder eintritt, ist immer ein bedeutender Ruck nach dem Charakteristischen gegeben. Das Wirken dieser latenten Charakter-Assoziationen können wir uns gut verdeutlichen, wenn wir die Wichtigkeit des assoziativen Faktors auch in der Darstellung des Charakterkünstlerischen bedenken. Erst nachdem sich so und so oft die Bahnen der Musik, Malerei und Poesie getroffen hatten, war es möglich, die assoziative Symbolik in der poetischen Sprache zu ihrer heutigen Höhe zu bringen. Millionen Fälle giebt es, in welchen ich einen äußeren Vorgang durch einen inneren oder einen inneren durch einen äußeren verdeutliche: wenn ich von „gelben und späten Gefühlen" oder von der Melancholie des Herbstes rede, so assoziiere ich zwei Welten. Millionen anderer Fälle giebt es, in welchen ich innere mit inneren, und äußere mit äußeren Vorstellungen verschiedener Sphären verknüpfe — Wohligkeit des Pessimismus, Mutter Natur — auch hier macht die Paradoxie der Assoziation die Anschaulichkeit der Vorstellung, giebt dem Leser jene Anweisung zur Phantasieausfüllung, welche die poetische Charakterkunst am meisten benötigt.

Treibt also schon die ganze natürliche Kunstentwicklung durch das Gesetz einer latenten Assoziation die Menschheit zu immer reicherer Entfaltung des Charakteristischen, so drängt auch im Einzelnen das ästhetische Verhalten, wenn es sich wahrhaft steigern will, allüberall von der Form zum Charakter hin. Was unserm großen Goethe passierte, als er von der lebendigsten Charakterkunst über jene feinsinnige, musikalische Mitte von Form und Charakter in der „Iphigenie" und im „Tasso" schließlich zu seiner unseligen Formalistik hinüberglitt, welche sich in der ganzen Trümmerwelt des klassizistischen Zeitalters begraben lassen mußte, — dasselbe passiert jeder Form, wo sie es wagt, dem Charakter seine Bedeutung abzusprechen. Es ist nicht umsonst, daß das Formale so eng an das logische Denken stößt, welches vor dem ästhetischen Prozesse liegt. Es ist nicht umsonst, daß das Formale mit dem Technischen und dem Zweckhaften immer im besten Einvernehmen lebt und das Lernbare an der Kunst darstellt. Das Publikum weiß schon, warum es das Formale überall liebt. Warum es dem einfach Rythmischen in der Musik, dem Tanzartigen und Klargebauten, seinen Beifall früher schenkt, als dem charakteristisch Wahren und empfindungswirklich Flüssigen. Warum es überhaupt in der Musik mit wippendem Fuße und nickendem Kopfe zuerst den Rythmus erkennt und dann eher das Formmusikalische, den Bau an der Melodie, die Kontrapunktik an der Harmonie, die uralte Einfachheit in der Modulation bewundert, ehe es Verständnis findet für das innerliche Charaktermusikalische, ehe ihm die Musik aus der Form die Sprache wird. Das Publikum weiß, warum es in der Plastik und Malerei immer wieder auf tektonisch und farblich Formales geht, auf die süßliche Glätte eines Bouguereau und Thumann, selbst auf die Formenreinheit eines Rafael und Andrea del Sarto, ehe es einen Dürer und Klinger begreift und liebgewinnt. Das Publikum weiß, warum es in der Dichtung sich vor der nackten wahren Charakteristik schaudernd zurückzieht und es bei Goethe so angenehm findet, daß die „schönen Verse Einen über die schreckliche Gretchentragödie hinwegtäuschen". Warum es sich durch sprachlichen Wohlklang über einen nichtigen Stoff gar mystifizieren läßt, warum es so gern technische Konstruktion voller Entzücken für dichterische Intuition nimmt. Die Formgesetze sind immer und überall die gleichen, weil sie als Naturnotwendigkeit dem Menschen mitgegeben sind. Wie die logischen Gesetze, sind sie in ihrer Gültigkeit unbestritten. Wie überall a = a, so ist überall die Symmetrie schön. Die Allgemeinheit aber fühlt weniger in der Kunst, als daß sie denkt. Darum liebt sie überall die formale Logik auch im Ästhetischen und glaubt mit ihr am Rande zu sein. Sie empfindet stets cinquecentistisch.

Quattrocentistisch aber empfindet immer der Künstler, der seine Kunst, welche es auch sei, wirklich weiterbringt und selbst Formales, wie es die englischen Prärafaeliten und ihre Trabanten so vortrefflich verstanden, im Geiste der Charakteristik auffaßt. Auf Donatello wirkte die eben auftauchende Antike nicht lähmend und reaktionär, und keine quattrocentistisch angelegte Natur wird von der Form mit ihren schmeichelnden leichten Liebenswürdigkeiten überredet und bezwungen werden, höchstens sie bezwingen. Das ist der tiefe Sinn alles prärafaelitischen Wesens, daß es in der Form eine Uniformirung, eine Unwahrheit sieht und daß es von der innerlich erlebten Wahrheit nichts subtrahiert. Jeder Pionier in der Kunst ging weiter, und da er weiter ging, konnte er nicht zur Form gehen, die schon da war, sondern er mußte zum Charakter fortschreiten, dessen Fülle in unendlicher Ausdehnung noch vor ihm lag. Darum war jeder Pionier und Gesetzgeber der Kunst ein Charakteristiker im Vergleich zu der Vergangenheit, ein „Realist". So wenig heute, wie ehemals, so wenig Liebermann und Hauptmann wie die ägyptischen Realisten unter Chuenaten können die Natur nachahmen, und arg sind diejenigen in ihrem ästhetischen Verständnis zurück, welche an eine Nachahmungsmöglichkeit glauben und sie in der Absicht irgend eines einsichtigen Künstlers voraussetzen. Wir wissen es, wir haben es als psychologische, als logische Notwendigkeit erkannt: der Künstler schaut nur sich, die Intuition ist seine innere Vorstellung, gerade daß sie nicht äußere, sondern innere Wahrnehmung, innere Erfahrung ist, macht ihren höheren Wert aus: gleichviel, ob er sich in die mitgegebenen „Form"gesetze oder in die erworbene „Charakter"fülle versenkt. Ich kann nicht mit Dilthey („Einbildungskraft und Wahnsinn") glauben, daß es ein Wesentliches dieser Intuition bilde, aus dem Reichtum das Gemeinsame, aus dem Individuellen

Digitized by Google

den Typus zu gewinnen. Wer den Faust oder Don Quixote schuf, that nur additiv eine weitere Intuition, als ein anderer, und zog nicht abstrahirend aus lauter Beobachtungen den Typus ab. Die Fülle, nicht die „Typik" der hier vereinigten intuitiven Elemente ist das Resultat der Bewußtheit, mit welcher der ästhetische Mensch im Gegensatz zum träumenden oder wahnsinnigen seine überwirklichen Vorstellungen zusammenhält. Anschaulichkeit der Intuition, welcher Art sie auch sei, ist das erste ästhetische Erfordernis — Breite der Intuition ist das Zeichen allgemein menschlicher Größe. Darum nur stehen uns breite und anschauliche Intuitionen, wie Goethes Faustgestalt, überhaupt so hoch; darum läuft in der künstlerischen Thätigkeit großer Menschen auch der warme Strom ethischer Interessen fördernd mit; darum kann der Künstler, der ein großer Mensch ist, wahrhaft erziehlich wirken. Aber wohl gemerkt: der ethische Nebenstrom wolle nie zum Hauptstrom werden, er wolle stets nur Material bleiben, Material der höheren ästhetischen Kraft. Zwar will auch die gesamte Menschenseele wie die Kunstseele im Einzelnen von Zeit zu Zeit ihre Kräfte, wenn sie sich allzu selbständig differenzirt haben, wieder in die ursprüngliche Einheitsbeziehung bringen; zwar muß auch Ethisches und Ästhetisches sich schieben und beeinflussen und reinigen zur Erhaltung der Blutzirkulation des ganzen geistigen Menschen. Aber, wie der „Charakter" an menschlich höherem Wert dennoch die „Form" überragt, so übertrifft — das lehrte unsere ganze Untersuchung — auch das Ästhetische an Wert der daran verwendeten psychischen Kraft jedes Wollen, jedes Erkennen und ihre äußere Kombination, die zur Ethik führt. Denn das Ästhetische ist deren innere Kombination, die höhere Synthese von Wollen und Erkennen, wie der Charakter die Synthese der Formkräfte ist. Wo sich der Mensch mehr als Mensch bethätigt, wo er sein Allereigenstes besitzt, dort wird, bei aller Notwendigkeit der Basis niederer Kräfte, sein würdigstes Ziel liegen. Das Ästhetische ist's im Menschen, und im Ästhetischen ist's der Charakter.

Für den Menschen kann es nur das eine Vervollkommnungsziel geben: weiter ins Menschliche hinein. Dem Gedanken nach ist mir der Künstler im Menschen das Höchste, weil das Schaffen sein eigenstes Eigentum ist. Aber schon praktisch erscheint mir das Ästhetische als der letzte und sicherste Hafen unseres Daseins: wie am Busen der ewig treuen, einzig wahren und zwingend notwendigen Natur ruht der Mensch in der „interesselosen" Intuition des innersten Wesens der Dinge aus, hinter allen Inkonsequenzen und Halbheiten des blinden Wollens und des kalten Rechnens, hinter all den verwirrenden Konflikten zwischen dem egoistischen Ich und dem logischen Wir, welche man Leben nennt. Jeder nach seinen Kräften und seinen Anschauungen — aber wer an den notwendigen Wurzeln des Daseins nicht haften bleibt, sondern höher steigt zum Erkennen und noch höher zum Ästhetischen und dennoch den Baum dieses Menschentums nicht blos an der Krone üppig blühen läßt: um so besser dann. Und innerhalb der Kunst ist es wie eine Wage. Auf der einen Schale liegt die Form, auf der anderen der Charakter. Gern möchte der Charakter hinuntertauchen in die allerunendlichste Tiefe, welche die Menschenseele erschauen kann, aber das Gegengewicht der Form und ihres ganzen Anhangs sorgt schon für die nötige Regulirung, für den Rythmus der Bewegung. Die Materie zieht immer wieder zur Erde, das Publikum hängt sich mit der ganzen Schwerfälligkeit der Majorität daran, und es läßt nicht los, auf daß der Charakter nicht zu rapide seine Freiheit gewinne. Das Publikum ist der Interpret der Materie, der Künstler der des Geistes. Das Volk ist die notwendige Wurzel, aus welcher die Kunst ihre Lebenssäfte saugen wird, das Individuum aber ist der Vollbringer der That selbst, welche die höchste geistige Offenbarung bedeutet. Darum vorwärts, immer mehr aus der Form in den Charakter! In allen Künsten werdet das, was man Realisten nennt, nicht Nachahmer der Natur, sondern Wahrheitsliebende gegen die Fülle der Intuition unter Regulirung an der Natur. Immer noch mehr Charakter in die Dichtung, immer noch mehr Wahrheit in die Musik, immer noch mehr Eindruck in die Malerei. Vergesset nie, daß dies Ziel ein unendliches ist, weil wir selbst unendlich sind. Vergesset aber auch nie, daß, wollt ihr ästhetische Gesetzgeber sein, die Intuition sich in der Persönlichkeit zusammenhalte. Denn die Kunst ist ein Wagen, dessen Rosse auf und davon stürmen; sie bedürfen des Lenkers. Das Ideal wird dann die große, herrlich tiefe Charakterkunst sein, die ganz im Ausdruck lebt und alles Formale verloren hat. Des Südens beste Aufgabe war die Form, die in der Plastik der Antike, in der Malerei des römischen Cinquecento, in der italienischen Oper ihre höchsten Triumphe feierte. Des Nordens beste Aufgabe ist der Charakter, der unpopulärere, aber individuellere. Über dem Norden liegt eine stimmungssatte Atmosphäre, leichter Nebel verhüllt harmonisch die klaren Konturen, Frühling und Wintersanfang ziehen mit zitternden Klängen in die Herzen ein, der Mensch sucht die Natur und liebt sie in jeder Düne und in jedem schleichenden Waldsee, er empfindet tiefer und er sieht die Dinge von innen, ein knochiger bäurischer Germane, von dessen Antlitz nicht liebreizende Linienspiele entgegenlächeln, sondern ein persönlicher Ausdruck spricht, durch Erlebnisse und Erfahrungen gewonnen. Nicht unter dem klar gezeichneten, menschenähnlichen Olymp, sondern unter dem Landschaftsdämmer der malerisch-metaphysischen Edda konnte die Blüte der Charakterkunst emporsprießen. Hier liegt das England, welches einen Shakespeare und Byron gebar und sich der klassizistischen Reaktion am fernsten halten konnte. Hier liegen die Niederlande, welche die größte Stoffentdeckung der neueren Malerei machten und deren Luft heut noch schwanger ist von modernen Problemen. Hier liegt das Skandinavien, welches nach Abschüttlung des Thorwaldsenjochs in blühendem Erwachen dichterisch und malerisch, vom Strandbild bis zur Keramik, den Geist nordischen Empfindens an manchem Ort des Mittellandes fruchtbar kolonisirte. Hier liegt das Deutschland mit seinen Dichterdenkern, mit seiner Beethoven-Wagnerschen Ausdrucksmusik, mit seinem frisch blühenden Sezessionismus in Dichtung und Bildnerei. Und was ihm am Slaventum, dem unverbrauchten, Verwandtes ist, und was nordischer Geist nach Paris und selbst nach Italien, in Huysmans, in Millet, in Segantini, als Vorposten moderner Bewegung sandte, das thut sich alles zu einer großen Kraft zusammen, deren Feind die romanisirende Form, deren Ziel der germanisirende Charakter ist. Und so sagen wir uns doch endlich

Digitized by Google

einmal in aller positiven Hoffnungsfestigkeit: schuf der Süden die nährenden Lebenssäfte, so schafft der Norden die zur letzten Reife gediehenen Früchte, die sich in der Wellenbewegung der Jahre ewig erneuern; ins Unendliche hinaus. In ihm liegt die Zukunft, denn in ihm liegt das Höhere.

Niemals würde zu diesem Resultat ein Publikum gelangen, welches immer der Form verfällt und einen Rafael und Mozart eher begreift als einen Dürer und Wagner. Niemals aber wäre auch jene ältere Ästhetik zu diesem Schluß gekommen, welche ja nichts weiter that, als die Empfindungen und Forderungen des Publikums zu formuliren. Wenn ich in solchen Büchern lese, glaube ich die niederziehende Allgemeinheit in wissenschaftlicher Personifikation vor mir zu haben, welche auf das Recht der Menge und das Recht des Uniformalen pocht. Sie gelangt zu einem Ideal der Typik, der Konzession und der Individuallosigkeit. Es ist die ästhetische Sklavenmoral. Im Bereich des praktischen Handelns zwar bricht sich die Herrenmoral das Genick an der unvermeidlichen, weil aprioriischen Logik der Gesellschaft. Im Bereich des künstlerischen Schaffens aber ist sie die einzige Logik, weil sich das Individuum hier zum Siege durchkämpfen kann und muß. Wir bekennen uns zu ihr, indem wir nicht die Empfindungen und Forderungen der schwächsten ästhetischen Natur vertreten, des Publikums, sondern die Empfindungen und Forderungen des stärksten ästhetischen Menschen formuliren: des Künstlers. Unsere Ästhetik von Innen hat sich das Recht zu diesem Ausgangspunkt bewiesen, denn sie hat das große Persönliche, nicht das berechnende Zweckliche, und das tiefe Intuitive, nicht die formale Äußerlichkeit als Vollendung des ästhetischen Verhaltens erkannt. Nicht von dieser, nicht von jener Kunst kam sie zu solchem Schlusse, sondern sie nahm die Kunstseele als einen gesamten, der notwendigen Blutzirkulation unterworfenen Organismus, dessen Glieder das Leben verlieren, wenn man sie für immer herausschneidet, und die einheitlich erfaßt sein wollen in dem unendlichen, ewig sich fortbauenden Beziehungsreichtum zwischen den Künsten.

Oskar Bie.

Theater.

*** Wichtigere Schauspielaufführungen:**

Aus Berlin wird uns geschrieben:

In den letzten Wochen der Berliner Spielzeit konnte man den uralten Gegensatz von Theaterdichter und Theaterschriftsteller wieder an trefflichen Beispielen illustriert finden. Hauptmann und Sudermann — in ihren Namen verkörperten sich diese Pole seit dem Beginn unserer modernsten Literatur. Nur Ignoranten meinen, diese beiden Männer ständen an der Spitze der modernen, sogenannten realistischen Bewegung, ein Brüderpaar, wie ihrer Zeit Schiller und Goethe. Nichts unverständigeres kann ausgesprochen werden. Hauptmann ist der Dichter, der von den Charakteren zur Bühne geht, Sudermann der Schriftsteller, der von der Bühne zu den Charakteren kommt. Welch schneidende Gegensätze: die „Weber" Hauptmanns, welche das Deutsche Theater nun mit gewaltigem Erfolge in seine Spielliste aufgenommen hat, und Sudermanns neuestes Werk „Die Schmetterlingsschlacht", das seit kurzem das Lessingtheater bevölkert. Von dem literarischen Wert der „Weber" heute zu reden, wäre verspätet. Das Werk ist bereits in der „Freien Bühne" und der „Freien Volksbühne" zur Aufführung gelangt, jedermann zugänglich, teilweise in derselben Besetzung, ist viel besprochen, viel belobt, getadelt und mißverstanden worden. Mißverstanden zumeist von Denen, die darin Politik sahen und gegen diese Demokratenpolitik anzukämpfen hatten. Getadelt von denen, die über den wenig tröstlichen Stoff hinaus nicht in das Reich des Künstlers zu blicken vermochten, wo es kein Gut und Böse, wo es nur prangende Charakteristik gibt. Belobigt von denen, die des Dichters Charakterisirungsfähigkeit so hoch stellten, daß sie den Mangel des Helden, der Einheit und des Trostes als einen Vorzug empfanden. Der Kampf um die „Weber" tobte nur im Gerichtssaal, der Kampf um die „Schmetterlingsschlacht" im Theater. Das durch sein unhöfliches Benehmen genügend bekannte Berliner Premièrenpublikum bereitete durch ein entsetzliches Gemisch von Klatschen, Brüllen, Scharren, Zischen, Pfeifen dem neuesten Stück Sudermanns eine Ehre, die es wirklich nicht verdient. Man zankt sich gewöhnlich doch nur um literarisch tief einschneidende Stücke, harmlose Theaterstücke aber läßt man lachend ins Repertoire einziehen. Der neueste Sudermannskandal konnte fast auf die Vermutung führen, als ob hier ein literarisches Ereignis vorliege. Nicht im mindesten. Sudermann ist ein äußerst geschickter Techniker, einer, der sein Publikum bis auf die feinsten Nerven kennt. Aber ein umwälzender Dichter ist er nicht. Hauptmann stellt in jedem Werk eine neue, überraschende Welt vor uns hin, Sudermann hat es über die „Ehre" wenig hinausgebracht. In allen seinen Dramen nutzt er seine ersten Motive in anderer Kolorierung aus, niemals führt ihm seine Phantasie eine neue Welt zu. Und auch seine „Ehre" wird in der Literaturgeschichte nicht die Stelle einer originalen That einnehmen. Die „Schmetterlingsschlacht" ist wieder sein Drama geworden. Wir begrüßen wieder die beiden Sphären des Vorder- und Hinterhauses und sehen wieder, wie das Hinterhaus sich bemüht, auf allerlei pikanten Wegen ins Vorderhaus zu kommen. Aber wozu über ungelegte Eier disputieren? Voraussetzung: Sudermann bietet uns keine originale Dichtung, nur ein wirksames Theaterstück — dann amüsieren wir uns trefflich bei ihm. Die Geschichte von den drei verschiedenen Töchtern der armen Mutter, die durchaus an ihren Mann gebracht werden sollen, wobei sich allerlei ergötzliche und auch sentimentale Szenen ergeben, diese Geschichte hat sogar vor „Sodoms Ende" und vor der „Heimat" den großen Vorzug, daß man ihr ruhig auf den Nerv fühlen kann, ohne gar zu viel wunde Punkte zu entdecken. Sudermann nennt sein Stück eine „Komödie" und, wenn's auch keine ist, er weiß, daß das reizt: er nennt es hübsch „Schmetterlingsschlacht", wenn's auch keine ist, obwohl die Jüngste immer solche Schlachten auf Fächer malt und man sich den Kampf der drei Damen um den Mann, wenn man will, als eine Schmetterlingsschlacht vorstellen kann. Er weiß, was er thut. Er macht anregende Szenen, klare Charaktere, viel Leben, viel Buntheit, viel Witze und er stellt ein hübsches Stück zusammen, das uns interessirt und fesselt, das aber nichts in unserem Herzenskämmerlein zurückläßt. Das nämlich ist das Privileg des Dichters. Ein echtes Publikumsstück, wird die „Schmetterlingsschlacht" dem Unterhaltungsbedürfnis der Theatergänger auf lange Zeit Stoff geben. Und wenn alle Publikumsstücke so amüsant wären, würden die Theater bessere Einnahmen erzielen. Jedes Ding will mit seinem Maße gemessen sein.

Ich gehe auf den Inhalt des Sudermannschen Stückes nicht näher ein, weil seine Wirkungen sich nicht erzählen lassen. Die Wirkungen aller dieser Stücke liegen in der geschickten Situation. Die läßt sich nur sehen. Das Bestreben, über die Situation zur ergreifenden Handlung fortzuschreiten, zeigte offenbar Philippi in seinen „Wohlthätern der Menschheit", die im Lessingtheater einen starken äußeren Erfolg davontrugen.

Digitized by Google

Es ist etwas vom Geist der Zeit in dem Konflikte der beiden Ärzte, des alten und des jungen, die sich am Krankenbette des Herzogs gegenüberstehen. Der alte ist Geheimratsnatur, starr, ehrgeizig, formell, beamtenhaft, der junge ist vor allem Mensch, frisch, offen, zwanglos und von schnellem klaren Blicke. Der junge erkennt, daß sein Schwiegervater — dies ist der alte — eine falsche Diagnose gestellt, daß der Herzog zu retten gewesen wäre, wenn man ihn früher ans Krankenbett gerufen und er früher seine Diagnose veröffentlicht hätte. Der Konflikt wird verschlimmert dadurch, daß der ältere Arzt seinen Irrtum einsieht, aber nicht zugibt. Aus diesem Punkte entwickelt sich das Stück — und wie der Konflikt in die Familie sich hineinfrißt, Herzensbande zerreißt, Naturelle gegen einander hetzt, daraus gewinnt Philippi eine Reihe wirksamer, eindringlicher Szenen. Aber auch er kommt über die Technik nicht sehr hinaus, er liefert ein Theaterstück, in welchem man nach dem Rausch der Situation ihm niemals recht glauben will. Der Wirkung zu liebe entstehen die peinlichsten, die unwahrscheinlichsten Vorgänge und die verzerrtesten Charaktere. Zuletzt, wenn man sich das Stück als Dichtung besieht, bleibt ein eisiges Gefühl übrig — wieder trägt man im Herzen nichts mit weg. Doch, wie gesagt, es muß auch Theaterstücke geben, und des schlechtesten eines ist dieses nicht.

Nur vor einem sei gewarnt: die Liebesszene ist ein Muster von Schablonenarbeit. So ganz nach der Art des Rezeptes Paul Lindau, dessen alte klapperige Technik nun gar nicht mehr ziehen will, wie die kühle Aufnahme der „Ungeratenen Kinder" im Schauspielhaus bewies. Wer so ein Stückchen echte, herzige Dichtung wieder haben wollte, der besah sich wohl den vom „Neuen Theater" aufgenommenen „Doppelselbstmord" Anzengrubers, ein gar prächtiges Stücklein voller scharf geschnittenen Menschen, voller wahren Lustigkeit und Herbigkeit, so wie sie die gute Natur in einander mischte, daß sie der Dichter bei aller Mühsamkeit nicht auseinander bringen konnte. Durch dies Märlein vom Liebstenpaare, das gegen den Väterwunsch idyllisch sich eint, weil es großstädtische Anzeigen vom Doppelselbstmord zweier unglücklich Liebender, die sich nun in „jener Welt einten", so köstlich mißverstand, — da geht ein Ton hindurch, ein Ton, der vom Herzen der Natur in unser Herz hinüberklingt, — warum thut das uns so unendlich wohl?

Oskar Bie.

Aus Dresden wird uns geschrieben:

Die Enttäuschung, welche der neueste Lindau auf der Dresdener Hofbühne bereitete, hat bisher noch kein vollgiltiger Treffer wett gemacht. Ein Einakter von Rudolf Presber, „Der Schatten", kann weniger als bleibende Quittung angesehen werden, denn als ein Versprechen für die Zukunft. Denn es ist dem Verfasser nicht gelungen, den Entschluß einer jungen Frau als dauernde heroische That glaubwürdig zu machen, mit dem sie sich der Möglichkeit beraubt, dem sittlich unberechtigten Kultus, den ihr Gatte mit dem Schatten seiner ersten Frau treibt, ein Ende zu bereiten. Infolge dessen ist der Versuch, der von einer anderen Figur des Stückes sympathisch vertretenen Wahrheitsforderung — im Sinne Ibsens — ein wesentlich höheres Streben entgegenzustellen, eben Versuch geblieben. Daß eine Persönlichkeit durch den Entschluß, der Unwahrheit ein Menschenleben hindurch zu gunsten eines geliebten Mannes die Ehre zu geben, ihre eigene sittliche Existenz gefährdet, dieser Gedanke scheint dem Dichter nicht aufgetaucht zu sein, viel weniger die Frage, wie eine solche, von dem Drucke der Unwahrheit belastete Frau den Gatten glücklich machen kann. So dient auch dieser neueste Streich gegen Ibsen nur dazu, seine Autorität zu verstärken.

Aus dem Bereiche moderner Streitfragen entführte uns Lope de Vegas Komödie „Das ganz Unmögliche", in einer Bearbeitung von Eugen Zabel unter dem Titel „Der Tugendwächter", in den Bereich der selbstherrlichen Poesie. Der Gedanke sowohl, daß ein liebendes Weib nicht Schloß und Riegel verhindern, dem Zuge des Herzens zu folgen, wie die Art der Ausführung bezwecken nichts weiter als heitere Unterhaltung, die um so behaglicher genossen wird, je besser die Darstellung den leichten und anmutigen Ton der naiv sinnlichen und höfisch gebildeten Zeit trifft. Bei dem Tiefstand unserer Lustspieldichtung ist ein solcher Rückgriff so begreiflich wie verdienstvoll, wenn auch damit der Schaffenskraft auf dramatischem Gebiete in keiner Weise eine wertvolle Anregung geboten ist. Um dieser wie dem Publikum einen kräftigen Anstoß zu geben, wird sich die Leitung unseres Hoftheaters wohl entschließen müssen, den vorwärts strebenden Zeitgenossen mit weiterem Blicke und Herzen entgegenzukommen.

£. £.

* Schriften über Dramatik und Bühnenwesen. 5.

Zur Geschichte der königlichen Theater in München. (25. Nov. 1867 — 25. Nov. 1892.) Von Karl von Perfall. (München, Piloty & Löhle, 1894).

Das vorliegende Buch vermehrt den geringen Vorrat an aktenmäßigen Quellenwerken zur Geschichte des modernen Theaters in erfreulicher Weise. Man mag es bedauern, daß der verdiente Leiter der Münchener Bühne seine in 25jähriger praktischer Thätigkeit gesammelten Erfahrungen nicht in einer mehr anziehenden Gestalt niedergelegt hat und daß das Interessanteste oft nur zwischen den Zeilen zu lesen ist. Dem künftigen Geschichtsschreiber der Münchener Bühne, auf deren Brettern sich ein bedeutsames Stück deutschen Theaterlebens abgespielt hat, ist jedoch eine zuverlässige Grundlage geboten, deren Wert bestehen bleiben wird. Im Eingang seines ziemlich umfangreichen Werkes macht uns Karl von Perfall mit dem Programm bekannt, welches er als Leiter der Münchener Hofbühnen sich gestellt hat. Es umfaßt sieben Punkte, deren wichtigste die folgenden sind: Feststellung des Spielplanes auf der Grundlage einer bestimmten, rein künstlerischen Tendenz; gute und allseitig korrekte Ausführung des Repertoires; Bildung und Erhaltung eines tadellosen Ensembles; Verweigerung jeden Zugeständnisses an das Publikum, welches den Einfluß der Bühne auf die Bildung und Veredelung des Volkes gefährden könnte; Reform des Theater-Agenturwesens; Gewinnung einer den künstlerischen Bestrebungen des Theaters und seiner Mitglieder wahrhaft nutzbringenden Kritik! Zur Feststellung eines gediegenen Spielplanes geschah ein zwar naheliegender, aber leider noch immer wenig nachgeahmter Schritt; man suchte sich mit den Dichtern in unmittelbare Beziehung zu setzen. Ferner versuchte man durch Preisausschreiben auf die Thätigkeit der Dramendichter anregend einzuwirken. Die Geschichte dieser Preisausschreiben ist lehrreich; auf das vom August 1877 liefen 436 dramatische Dichtungen ein, 192 Trauerspiele, 119 Schauspiele und 125 Lustspiele. Davon wurden 3 Werke von Triesch, Girndt und Karl Heigel gekrönt, ohne daß eines von ihnen eine längere und ausgedehntere Bühnenlaufbahn genommen hätte. Das zweite Preisausschreiben vom August 1878 veranlaßte die Einsendung von 29 Werken, von denen keines des Preises wert befunden wurde. Dasselbe klägliche Ergebnis hatte ein auf Veranlassung Karls von Perfall im Jahre 1887 vom deutschen Bühnenverein erlassenes Preisausschreiben; von 168 Stücken konnte nach dem einstimmigen Gutachten der Richter auch nicht eines als preiswürdig anerkannt werden, selbst die verhältnismäßig besten Stücke wurden als für die Bühne wertlos bezeichnet. Es ist vielleicht angebracht, diese Daten der jüngsten Theatergeschichte in Erinnerung zu bringen und dabei zugleich auf die Ergebnisse des Schillerpreises zu verweisen. Glücklicher als mit diesen Versuchen war Karl von

Digitized by Google

Perfall mit der Einführung von Vorstellungen zu ermäßigten Preisen im Jahre 1869. In der Zeit von 1869 bis 1892 wurden insgesamt 339 solche Vorstellungen gegeben, und zwar sowohl von Schauspielen wie von Opern, unter Einschluß moderner Werke. Es kommen somit auf das Jahr an 17 volkstümliche Aufführungen, eine nicht bedeutende, aber immerhin doch eine Zahl. Mit Recht bekämpft von Perfall die mehr und mehr Mode werdende Novitätenjagd als eine die künstlerische Solidität und Stetigkeit gefährdende, oft nur industrielle Neigung. Eine längere Betrachtung ist der Shakspere Bühne gewidmet, die leider wenig Nachahmer und, wie es scheint, auch den Beifall des neuen Leiters der Münchener Kgl. Bühnen nicht gefunden hat. Ganz besondere Anerkennung verdient der Perfallsche Grundsatz, das Hauptgewicht auf ein abgerundetes Zusammenspiel zu legen und das Virtuosentum aller Art zu befehden. Damit ist den unzähligen, künstlerisch meist wertlosen Gastspielen wie den Urlaubsreisen beutelustiger Mitglieder, die beide für die künstlerische Leistungsfähigkeit einer Bühne gleich verhängnisvoll sind, mit Recht der Krieg erklärt. Wie dem Begehren des Publikums nach minderwertiger Naschware zu begegnen sei, darüber haben sich schon viele, und, wie das Beispiel Karls von Perfall zeigt, auch Theaterleiter den Kopf zerbrochen. Uns scheint die Hoffnung, daß der Deutsche Bühnenverein gewissermaßen als Zensor gegenüber unlauteren Elementen vom Fach einen maßgebenden Einfluß gewinnen könne, erst dann berechtigt, wenn alle Bildungsorgane gleichmäßig bemüht sind, die ästhetische Erziehung des Volkes zu fördern und wenn das Theater, von dem Joche des Mammondienstes befreit, erst zu einer Anstalt für Gebildete und solche, die es werden wollen, umgewandelt ist. Einen überraschenden und beachtenswerten Gesichtspunkt enthüllt der auf die Kritik gerichtete Teil des Perfallschen Programmes. Ohne den Wert einer gediegenen Kritik für das Theater zu verkennen, fragt man doch, wie sich der Herr Intendant die Heranziehung einer solchen Kritik gedacht hat. Aus seinem Buche erfährt man nichts davon. Nur einen Wink erhält man, nämlich den, daß eine größere Zeiträume umfassende Kritik nach dem Herzen des Verfassers wäre. Denn diese Art der Berichterstattung allein vermöge „die wahre Leistungsfähigkeit einer Bühne in das rechte Licht zu stellen.“ „Bei den vorzüglichsten Bühnen waltet bekanntlich oftmals ein Unstern über die eine oder die andere Aufführung oder es wird durch eine Absage oder dergleichen der ursprünglich aufgestellte Spielplan gestört. Die einzelnen Flecken verschwinden, wenn sie in Verbindung gebracht sind mit den übrigen glücklichen Errungenschaften einer dreißigtägigen Thätigkeit, dieselben erscheinen aber in grellem Lichte und veranlassen oftmals die falscheste Beurteilung einer Bühnenthätigkeit und -leistungsfähigkeit, wenn sie vereinzelt dem Publikum gegenüber an den Pranger gestellt werden.“ Dem darf entgegengehalten werden, daß alle Bühnen den Vorstellungen, zu denen der Besuch der Kritik zu erwarten ist, besondere Sorgfalt zuwenden, vor Unfällen also mehr als sonst gesichert sind, ferner, daß eine Kritik, die sich an einen zufälligen Unfall heftet, in den Augen des denkenden Publikums sich von selbst richtet. Jeder besonnene Kritiker wird bei der Besprechung des einzelnen Falles das Augenmerk auf das Ganze richten müssen, und gewiß die Gelegenheit zu benutzen bemüht sein, in Rückblicken ein Gesamtbild der künstlerischen Leistungsfähigkeit einer Bühne zu geben, wie sich denn ohnehin aus einer folgerichtigen kritischen Thätigkeit für den Beobachter leicht ein Einblick in seine grundlegenden Anschauungen wird gewinnen lassen. Trotzdem hat eine abwartende und durch größeren zeitlichen Spielraum ausgereifte Kritik ihre großen Vorzüge, und die Gefahren einer unter dem Gebote der Eile arbeitenden Kritik für die Kunstpflege können nicht verkannt werden. Es wäre Aufgabe der Wochen- und Monatsschriften, diesem Zweige der Kunstpflege ihre Aufmerksamkeit in weit höherem Maße zuzuwenden, als es jetzt geschieht. Leider sind die meisten unserer neuesten dramatischen Werke so geartet, daß es kaum verlohnt, sich ihrer nach Monatsfrist noch zu erinnern.

Wir haben im Vorstehenden nur die wichtigsten Gesichtspunkte aus dem allgemeinen Teile des Perfallschen Werkes herausgegriffen und müssen leider auf ein näheres Eingehen auf den umfangreichen speziellen Teil verzichten. Wir verweisen nur kurz auf die Darstellung unausgeführter Pläne (deren wichtigster, der einer Probierbühne für Dramendichter immer noch der Erwägung wert scheint), auf die Mitteilungen über den Deutschen Bühnenverein, auf die Stimmen der Presse über die Shakspere-Bühne, eine schätzenswerte Sammlung weithin verstreuten Stoffes. Leider fehlt dem Werke ein alphabetisches Inhaltsverzeichnis. **L. Lier.**

Musik.

* Wichtigere Musikaufführungen.

Aus Dresden wird uns geschrieben:

Die sonst geläufige Wendung, daß „mit Vergnügen“ der freundlichen Aufforderung Folge geleistet werde, im „Kunstwart“ zu berichten — eine solche Redensart würde angesichts der beiden am Dresdener Hoftheater unlängst gegebenen Opern-Neuheiten „Ingrid“ und „Irrlicht“ von Karl Grammann sehr schlecht angebracht sein. Ist es doch ein höchst zweifelhaftes Vergnügen, bei solchen Erstaufführungen statt der „Kunst warten“ zu dürfen, auf die „Kunst warten“ zu müssen. Etwas Dilettantischeres, Ungeschickteres als das von Dr. Kersten gefertigte Textbuch zu dem erstgenannten Werke ist mir nämlich schon lange nicht mehr vorgekommen. Es zeigt wieder einmal so recht erschreckend, wie himmelweit sich unsere „literarische“ Bildung mit der Zeit von der „Kunst“ und ihrem kräftig pulsierenden, frisch quellenden Leben schon entfernt hat. Aber auch das andere Werk, wenn es sich gleich abgerundeter gibt und verhältnismäßig wirksamer, auch logischer geraten ist, es hat von der Kunst doch sozusagen nur den Schein geborgt. Herr Kurt Geucke, sein Verfasser, ist ohne alle Frage ein großes Genie, „er sagt es ja selbst“ — im „Freiberger Anzeiger“; aber doch wohl nur in seiner Eigenschaft als Zeitungs-Redakteur eben jenes Anzeigers, seine Bedeutung als genialer Textdichter ist mir bis jetzt noch nicht aufgegangen. Im Gegenteil erweist sich bei einem genauen Vergleich seines „authentischen“ Urtextes mit der für die Bühnendarstellung endgiltigen „offiziellen“ Ausgabe des Librettos (auch das wurde einem noch zugemutet!), daß der Komponist den Dichter hier um einige nicht ganz unwesentliche Punkte noch verbessern konnte.

Dieser Komponist selbst nun hat bisher immer in dem Geruche gestanden, Wagnerianer zu sein: Ihm ist aber damit schweres Unrecht geschehen, denn er hat jetzt ganz offenkundig bewiesen, daß er es nicht ist und überhaupt gar nie gewesen ist. Erstens schon konnte er es nicht sein von wegen der übermäßigen, schwammigen Weichlichkeit seiner Musik, die ihn vor lauter Süße und Verschwommenheit nirgends zu einer schlagkräftig dramatischen Gestaltung kommen läßt und dann jeder gesunden Plastizität scheu aus dem Wege geht, außer etwa da, wo sie durch rührsame Pistonstellen — an den „Trompeter“ erinnert. So viel auch eine gewisse Kritik immer Nibelungenklänge bei ihm finden wollte, harte Septimen-, Nonen- und Undezimen-Akkorde scheint es bei ihm gar nicht zu geben, und ich bin überzeugt, den „Rheingold!“-Ruf der drei Rheintöchter hätte Grammann nur mit der kleinen None zu erfinden fertig gebracht, durch deren spätere Einführung auf die ursprünglich große hin Wagner doch gerade die musikalische Illustrierung

Digitized by Google

eines bedeutsamen szenischen Vorganges im dramatischen Sinne herbeizuführen vermochte. Zum Zweiten müßte sich aber ein echter „Wagnerianer" auch über die Grundbegriffe eines musikalischen Dramas etwas klarer sein, als dies Grammann anscheinend von jeher gewesen ist. Man stelle sich nur vor: beide Opern stehen im Zeichen des modernen Verkehrs; sie spielen in unseren Tagen und man könnte sie beinahe als Huldigungsgedichte an Staatssekretär Dr. Stephan auffassen; Telegraphenstangen werden angesungen, Telegramme in Musik gesetzt, darunter durch glaubt man interessante Zeitungsinserate herauszuhören, und es scheint darin eigentlich nur noch der „aktuelle" Kolportage-Roman zu fehlen; in jeder der beiden Opern treten zwar Personen im neuzeitlichen Touristenkostüm oder im Gesellschaftsanzuge auf, und in der „Ingrid" (II. Akt) singt sogar der Chor, begleitet von den „Kanonenschüssen" des betr. Schiffes, sehr geschmackvoll-poetisch: „Das Schiff nach Trondjem!", nachdem Erhard kurz zuvor „des Dampfers Ankunft" angekündigt hat. Ja, wem seit Schiller und Goethe, Beethoven und Wagner die Bedeutung der Idealitätssphäre der Musik für das Drama noch immer nicht aufgegangen ist — dem Manne kann eben nicht mehr geholfen werden! Welche Irrpfade in ästhetischer Hinsicht aber auch das „Irrlicht" — nomen est omen — beleuchtet, geht schon daraus hervor, daß sich Komponist und Dichter in ihrer blinden Nachahmung der Italiener gar nicht mehr die Frage vorgelegt haben, ob denn die „modernen" Schlag auf Schlag-Einakter, die im Grunde nur als letzte Akte eines vorausgehenden, einfach weggestrichenen, sinnvollen Dramas gelten können, erstens: wirklich dramatisch sind und nicht viel mehr nur drastisch wirken, und zweitens: dem musikalischen Wesen zu entsprechen vermögen. Gerade die feingeäderte Entwicklung jener vorausgegangenen, hier gar nicht mehr zu Worte kommenden Seelenhandlung, als des psychischen Problems daran, müßte doch die eigentlichste, die natürlichste Aufgabe der Musik sein, die mit bloßen „Katastrophen" schlechterdings nichts mehr anfangen kann! Wie lächerlich vollends, wenn ein Komponist sich die Löwenhaut der Mascagnitis umhängt und durch ein gewaltig Gebrüll von „Unheil — Rache — Mord!", durch ein Augenrollen mit der drohenden Miene von allerlei Nordlicht- und Sturm-Effekten einem Publikum zu imponiren sucht, das ja doch von vorneherein schon weiß und an dem musikalischen Rufe erst recht deutlich dann erkennt, daß ihm die Zahmheit nun einmal unausrottbar im Blute sitzt! Das freilich ist ebenso gewiß, daß für Talente „minorum gentium", deren Begabung zur Ausfüllung großer Formen nicht ausgereicht hat, die grassirende Einakter-Mode mit der Zeit eine wahre Eselsbrücke zur Bethätigung ihres bisher natürlich nur verkannten Genius geworden ist. A. S.

Bildende Künste.

* Die Münchner Kunstausstellungen von 1894. 5.

Nach der Auseinandersetzung mit der „neuen Phantasiekunst" können wir für heuer das Kapitel der prinzipiellen Erörterungen schließen. Über den Kampf der Richtungen, der vor einigen Jahren noch tobte, und der die tiefere Ursache der verschiedenen „Sezessionen" bildete, darf man heute die Akten schließen; er ist entschieden. Die Kunst, die wir im Sinne eines intimen Naturstudiums die „moderne" zu nennen uns gewöhnt haben, hat auf der ganzen Linie gesiegt. Mag ihr auch das Publikum zum Teil noch fremd, mit Widerstreben weil mit mangelhaftem Verständnis gegenüberstehen, künstlerisch wird ihr ernsthaft nicht mehr widersprochen.

Die Pioniere dieser Kunst, die an dem einmal für wahr und gut Erkannten festgehalten haben und nicht schon wieder etwas Anderem und Neuem nachlaufen, stehen heute als die führenden Geister da; ihr Beispiel wirkt, und bewußt oder unbewußt, willig oder widerwillig nehmen auch ihre früheren Gegner das von ihnen Errungene auf und helfen, es zum Gemeingut zu machen. Gestern noch für Umstürzler gehalten, zeigen sie heute etwas Sicheres, Gefestigtes, man möchte sagen Konservatives angesichts der ihnen blühenden Aussicht, von den jüngsten Pegasusreitern wegen ihres pedantischen Naturstudiums für Philister erklärt zu werden. Man malt heute in Deutschland eine Landschaft, ein Tierstück, ein Interieur, belebt oder unbelebt, die sich neben den besten Leistungen der Kunst der Nachbarvölker sehen lassen können. Die Sezession hat in ihren Sälen die Trennung nach Nationalitäten aufgegeben; sie hat die besten Engländer und Schotten mit den Werken der Münchner zusammengehängt, und sie hat es thun dürfen, ohne der einheimischen Kunst eine Niederlage zu bereiten. Vor zwei, drei Jahren hat man das noch nicht gewagt.

Wir haben im ersten Brief gesagt, das heurige Kunstjahr sei ein mittleres; es fehle an Neugeburten künstlerischen Genies, die Kunstwerke allerersten Rangs, die Kunstereignisse seien dünn gesät. Aber was schon im Vorjahr die Kerntruppe der Sezession auszeichnete, das zeigt sich heuer in noch höherem Maße: Wenn beim ersten Besuch zunächst die verblüffenden und auf Verblüffung berechneten Sachen die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen und nicht durchweg Befriedigung hinterlassen, so wächst beim Wiederkommen der Eindruck der Gediegenheit; man schließt Freundschaft mit einer großen Zahl von Werken, die man je öfter desto lieber sieht. Solange wir überhaupt unser jetziges Ausstellungswesen haben, wird es ja nie ganz an Sachen fehlen, die für die Sensation gemacht sind. Aber wir glauben, sie waren eine Zeitlang häufiger. Es hat eben mancher erfahren, daß man mit solchen Schlagern wohl von sich reden macht, daß aber der nachhaltige künstlerische Erfolg auf diesem Wege nicht erworben wird. Die hehre Göttin ist spröde und läßt sich nicht mit Gewaltakten bezwingen.

Wenn aber diese Kunst schlichter geworden ist, so ist sie darum doch nicht einförmiger geworden. Im Gegenteil: das schöne Prinzip, Achtung vor der künstlerischen Individualität zu haben, trägt seine Früchte; man hat niemals weniger als heute die Kunst in Schulen und Gruppen einteilen können. Wir haben schon angedeutet, daß die Phantasie-Malerei und der dem gegenständlichen Interesse streng abholde Naturalismus sich nicht in unüberbrückbarer Schroffheit gegenüberstehen, sondern daß da und dort Anläufe sich zeigen, den „Gedanken" wieder in die Kunst einzuführen, ihr den vom Publikum so vermißten „Inhalt" zu geben, sie „ideal" zu machen, der Forderung gerecht zu werden, daß sie das Leben verklären solle.

Die Sezession besitzt eine Anzahl von Künstlern, die überhaupt niemals dem strengen Naturalismus gehuldigt haben. Da ist z. B. Hans Thoma, der die Phantasiekunst von jeher auf seine Weise betrieben hat. Die meiste Bewunderung findet er heuer mit einem neuen Bild von großer Frische und prachtvollen, tiefen Farben, „Idylle" betitelt. Als Symbolist erregt er aber das Interesse durch die Originalität seiner Bildrahmen. Da ist z. B. die Märchenerzählerin mit einem Rahmen, der in mosaikartigem Stil das Schneewittchen und den hl. Georg paraphrasiert, eine viel künstlerischere Art, den Inhalt der Erzählungen, welche die Alte den Kindern zum Besten gibt anzudeuten, als die den Zaubertheatern entlehnten Hilfsmittel mit Lichterscheinungen oder Schattenbildern im Hintergrund. Nicht so deutlich ist die Beziehung der „hl. Cäcilie" zu ihrem Blumenrahmen, aber diese stilisierten Blumenmuster sind ausgezeichnet in ihrer schlichten Schönheit und dürfen sich mit den besten Sachen dieser Art von Walter Crane messen.

Auch Wilhelm Volz hat, obwohl er mit allem Ernst

Digitized by Google

durch den Naturalismus hindurch gegangen ist, von Anfang an einen Zug zum Kontur, zum Stil, zur einfachen Größe gehabt. Seine „heilige Cäcilie" ist eines der besten, gesundesten, Aug und Herz erfreuenden Werke der heurigen Sezession. Eine höchst interessante und willkommene Erscheinung ist ferner der bisher ganz unbekannte Hans Anetsberger, dessen „hl. Hubertus" an die besten Bilder des neuerdings fast verschollenen Wilhelm Diez oder sagen wir an die auch von diesem so geliebten alten Meister erinnert. Der romantische Zug ist hier augenscheinlich echt, naiv, und keine Faxkerei.

Romantiker durch und durch ist auch Ludwig Herterich, der nach dem großen Erfolg, den er vor einigen Jahren mit seinem „hl. Georg im Walde" hatte, heuer ein Bild mit einer jungen am Spinett sitzenden Dame bringt, das an Liebreiz von keinem andern übertroffen wird. Es ist eine Phantasie in Grün, aber keine Whistler-Kopie, sondern ein durchaus selbstständiges Kunstwerk. — Auf ähnlichen Pfaden wandelt Wilhelm Dürr, ein fein empfindender und durchaus ernst zu nehmender Künstler, freilich heuer mit seiner Obstverkäuferin nicht glücklich, die offenbar ein künstlerisches Schmerzenskind ist.

Auch Hugo König ist niemals ein Naturalist von der groben Sorte gewesen. Er exzelliert in Landschaften, deren zarte Stimmungsreize in liebevollster Weise der Natur abgelauscht sind und hat aus der novellistischen Genrekunst das Kinderbild herübergenommen, das er nun auf seine Weise mit großer Anmut behandelt. Angesichts seiner heurigen Madonna aber rufen wir ihm zu: Hüte dich vor der Süßigkeit! Arthur Langhamer, einer der feinfühligsten modernen Künstler, ist nach gründlichen Landschaftsstudien, in denen er die größte Pietät gegen die Natur zeigte, auch von der Lust am Fabulieren gepackt. Seiner „Märchenprinzessin" von der Frühjahrsausstellung läßt er jetzt einen drolligen „Heiligen" folgen, der den Giftpilze säenden Teufel im Walde erwischt und ihn unter stiller Assistenz zweier niedlicher Schutzengel tüchtig durchwalkt. Solche Sachen sieht man mit neuer Lust, wenn sie von guten Könnern gemacht werden.

Alfred Freihofer.

* Berliner Kunstbrief.

Den Reigen der kleineren Ausstellungen hat die Kunsthandlung von Schulte mit einer Sammlung internationaler Arbeiten eröffnet, in der sich Tüchtiges und Minderwertiges nebeneinander findet, wo führende Leistungen aber jedenfalls fehlen. Viel Marktware und wenig, was wirklich innerlichen Anteil erweckt. Um mit den Deutschen zu beginnen, so hat Eduard von Gebhardt ein Bild geschickt: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", voll von brünstiger Frömmigkeit und wahrhaft in der Charakteristik, aber, wie mir scheinen will, in der Farbe kälter als sonst. Ein Lenbach von 1890 zeigt Bismarck in Reisemantel und Reisekappe, — die so und sovielte Wiederholung des Gegenstandes, aber immer wieder unmittelbar packend durch die gewaltige Erfassung eines Gewaltigen. Rudolf Bereny, der mir in seinen jüngsten Bildnissen stetiger geworden zu sein scheint, bekundet in einer Reihe von Kieler Studien eine unzweifelhafte und ungewöhnliche Fähigkeit, Naturstimmungen sicher festzuhalten und flott wiederzugeben. Eine gewisse Neigung zum Brillanten und Auffälligen hat doch nicht verhindert, daß der Maler auch einige sehr diskrete und zarte Stimmungen in gedämpften Tönen mit Feinheit erfaßt hat. Allerdings habe ich von diesen Studien die Empfindung, daß die Kraft des Künstlers kaum ausreichen würde, seine Eindrücke zu ausgereiften Vollwerken zu gestalten; aber diese Anmerkung gilt ja nicht sowohl den hier ausgestellten Studien, als Berenys ganzer Individualität. Karl Langhammers letzte Landschaften finde ich trockener als die früheren; sie haben nach meinem Gefühl an Grazie verloren und an Kraft nicht gewonnen. Georg Schöbel stellt eine ganze Reihe von Arbeiten aus. Er liebt die grellen Wirkungen und interessanten Probleme starker Lampenbeleuchtung; aber es gelingt ihm meines Erachtens nicht, diese schwierigen Aufgaben befriedigend zu lösen. Das Licht bleibt bei ihm doch Farbe und gewinnt kein Leben, keine Wärme. Auch fehlt seinen Gestalten noch viel an Körperlichkeit, und mir wurde es meist recht schwer, manchmal unmöglich, mir die von ihm geschilderten Vorgänge lebend vorzustellen. Seine Charakteristik ist einleuchtend, aber viel zu deutlich, um nicht an Grobheit zu streifen; sein Humor derb und breit. Am besten gefiel mir ein Interieur „Beim Souper", das eine Dame darstellt, die von den Überresten des Mahles ihren Papagei füttert, ein Bild, das nicht ohne Stimmung ist. Im Ganzen jedoch vermochten Schöbels Versuche ein wirkliches Interesse trotz aller Anerkennung ehrlichen Strebens bei mir nicht zu erwecken. Aus Frankreich kommt ein prächtiges Bild von der Rosa Bonheur, ein Stierkopf, ganz in dem kräftigen Stile, der diese Malerin auszeichnet. Die Spanier sind zahlreich vertreten; aber die meisten ihrer Werke haben jenen kritzlichen Vortrag, der die einheitliche Gesamtwirkung stark beeinträchtigt. Ich muß mir vor diesen Bildern von Beniure, Gallegos, Pradilla u. s. w. immer erst die Einzelheiten mühselig zusammensuchen und komme darüber selten dazu, das Gemälde als Ganzes zu erfassen. Eine Ausnahme macht Antonio Fabrès, der orientalische Szenen mit Größe und Wucht darstellt. Ein „Frühlingsfest" von Alma-Tadema ist in seinen Einzelheiten mit der bekannten Virtuosität geschildert; die Komposition aber erscheint mir gedrängt und eng, und der seelische Gehalt, die Stimmung bleibt trotz des großen Aufwandes an Mitteln doch recht gering. Ich will endlich noch einige Radirungen von F. Böhle in Frankfurt a/M. erwähnen, die in sehr kräftiger Weise ausgeführt sind und sich ihren Gegenständen und Formen nach im Kreise Thomas bewegen. Ich glaube auch, daß der Künstler Naturgefühl und Formensinn besitzt, vorläufig aber kann ich mir von seiner Persönlichkeit noch kein rechtes Bild machen, weil er doch noch zu unfrei ist. — Es ist mit dieser Ausstellung wohl, wie es mit den ersten Theaterpremièren ist: man schickt die schwächeren Truppen voraus. Hoffentlich bekommt man bald andere Arbeiten zu sehen, in denen sich lebendige Entwickelung wiederspiegelt. Diese Ausstellung ist ein Stilleben. —

Dann hat der Salon Gurlitt eine Herbstausstellung von modernen Werken aufgethan, an deren Spitze Liebermann und Uhde stehen. Hier wie oft als Führer der modernen Malerei nebeneinander gestellt und genannt, erweisen sich doch die beiden Künstler bei näherer Betrachtung als grundverschiedene Persönlichkeiten. Ich habe es Liebermann gegenüber nie zu einer Teilnahme bringen können, die über Respekt und Achtung hinausginge. Daß er in der Fähigkeit, die Erscheinungen der Farbe und des Lichtes getreulich festzuhalten, weiter gekommen ist, als vielleicht irgend einer unter den lebenden deutschen Malern, darüber wird kaum zu streiten sein. Auch ist er sicherlich nicht in dem Sinne Naturalist, wie die Zeitungen das ungewaschene Wort so gern gebrauchen; auch er wählt aus und komponirt. Aber an den meisten seiner Bilder vermisse ich eine innere persönliche Beziehung des Künstlers zu seinem Werke. Liebermann malt alles, was ihm vor die Hand kommt, alles gleich sicher, gleich flott, gleich getreu und sorgsam; aber diese lange Reihe von Dünen-, Fischer-, Hirten- und Arbeiterbildern erwecken schließlich kaum ein anderes Interesse, als die Bewunderung der Technik. Die „Eigentümlichkeit des Ausdrucks", die bekanntlich nach Goethe Anfang und Ende aller Kunst ist, besteht bei Liebermann aus einer kühlen Objektivität, die ganz

Digitized by Google

gewiß einer hohen Pietät für die Natur entspringt, aber auf die Dauer sehr ermüdet. Nur manchmal äußert sich ein lebhafterer Anteil des Malers, besonders wohl in der Freude am Spiele des Lichtes, und so finde ich auch von den hier ausgestellten Bildern eine Darstellung des Altmännerhauses in Amsterdam, die in glänzender Raumbehandlung durch einen Laubengang den Blick auf einen sonnenbeleuchteten Vorplatz eröffnet, am anziehendsten und feinsten, während mir der vielgerühmte „Trauergottesdienst für Kaiser Friedrich" von einigen Einzelheiten abgesehen als eine Art treuen malerischen Reporterberichts, wiedergegeben mit allen Mitteln moderner Technik, erscheint.

Für die Entwickelung unserer Kunst ist Liebermann ganz gewiß von höchster Bedeutung, weil er ein Maß des Könnens errungen hat, das ein Niveau bilden wird, zu dem die Nachstrebenden werden gelangen wollen und müssen. Als künstlerische Einzelpersönlichkeit aber ziehe ich Uhde bei weitem vor. Freilich ist er weit ungleichmäßiger als Liebermann; man hat in den letzten Jahren manches Bild von ihm gesehen, an dem man kaum Freude haben konnte, und allzuleicht schafft wohl zuweilen sein quellendes Temperament. Aber immer wieder bringt er auch Arbeiten hervor, die durch ihre warmherzige Innerlichkeit, durch ihre schlichte Vornehmheit reichlich entschädigen. Ich habe bei Uhde mehr als bei Liebermann das Gefühl des notwendigen Zusammenhangs zwischen Künstler und Kunstwerk, und wenn er auch manchmal seinen Stoffen diesen oder jenen Sinn ziemlich gewaltsam aufnötigt, so vermag er doch wieder in anderen Fällen eine volle Einheit von Stoff und Form zu finden. So in der bei Gurlitt ausgestellten schönen Variante der „Kurzen Rast". Diesmal ist es ein Weib allein, das am verschneiten Wege müde ausruht und sorgenvoll dem fernen Ziele entgegenblickt. Grau und schwer ist die Atmosphäre des Winterabends; über dem Haupte der künftigen Mutter aber flimmert ganz leise ein Lichtschein, der sie mit der Heiligkeit der Mutterschaft schmückt. Und dieses Sinnbild wirkt darum hier echt und innerlich, weil das Stück des mütterlichen Martyriums, das sich hier abspielt, die Heiligkeit in sich trägt. Wie wenig aber der Maler zu den Zöllnern und Pharisäern gehört, das beweist der dicht daneben hängende Studienkopf eines lachenden Mädchens, der mit solcher Frische und Kernigkeit gegeben ist, daß man versucht wird, gleich mitzulachen und sich des Lebens zu freuen.

Ein ganz ausgezeichneter „Birkenwald" von Thomas Theodor Heine und einige Pastellstudien von Lesser Ury zeigen die Fähigkeit der modernen Malerei, mit den geringsten Mitteln das Größte zu erreichen, von ungemein günstiger Seite und sind insofern ganz modern, als sie in der Kühnheit der Auffassung und der Vereinfachung der Erscheinungsfülle zu einem reinen Stimmungsakkorde die Überwindung des Naturalismus so recht deutlich vor Augen führen. Diese lichtdurchzitterte rauschende Blätterwildnis, dieses im Halbdunkel leise dahinfließende Kanalwasser hätte sicher keine frühere Kunstperiode mit dieser Echtheit der Charakteristik und diesem Stimmungsreichtum zu schildern vermocht. Zwei Werke von Thoma, „Apollo und Marsyas" und eine „Landschaft mit Nymphen und Satyrn", sind, ohne gerade zu den besten Arbeiten des Meisters zu zählen, doch voll von dem inneren Leben, der Herzlichkeit und der Poesie, die selbst die letzte seiner Schöpfungen dem Betrachter so lieb und vertraut machen.

Einige Werke der Radierkunst sind von ungewöhnlichem Interesse, weil sie den ganzen Reichtum dieser geschmeidigen Kunstübung illustriren. Ein Deutscher, ein Skandinave und ein Franzose, Fr. von Schennis, Anders Zorn und Helleu, haben Arbeiten der Radiernadel ausgestellt. Helleu bringt Trockenstiftradierungen, die sich durch elegante, lang geschwungene Linien, starken Formensinn und geringste Andeutung der farbigen Wirkung kennzeichnen. In dieser Einfachheit aber lebt eine Fülle von Anmut von jener echt französischen Grazie Watteaus, die ein Gemisch von Unschuld und Koketterie ist. Ungleich kräftiger und derber tritt Zorn auf, der eine Reihe von Wirklichkeitsszenen darstellt und der Radierung stärkere Wirkungen abzulocken sucht, indem er durch energische, stellenweise fast grobe Schraffierungen die Körperlichkeit der Erscheinungen zu erhöhen sich bemüht. Das gelingt ihm freilich nach meiner Empfindung nicht immer; aber seine gesunde Beobachtung, sein ehrlicher robuster Naturalismus flößt doch Achtung und Interesse ein. Bis an die äußersten Grenzen der Technik der Radierung ist Schennis gegangen. In seinen Blättern, die italienische Landschaften meist in phantastischer Weise behandeln, strebt er nach der entschiedensten und mannigfaltigsten Farben-Wirkung, und hat er auch nicht überall die Unruhe, die der Radierung leicht anhaftet, überwunden, so hat er doch in den besten dieser Arbeiten eine vollkommen geschlossene Stimmung und eine ebenso feine wie reiche Behandlung des Lichtes und der Farbenunterschiede erreicht.

Albert Dresdner.

* Dresdner Kunstbrief.

Die Ausstellungen der Kgl. Kunstakademie in Dresden haben mehrere Jahre lang einhalten müssen, da es an einem passenden Gebäude dafür fehlte. Nunmehr sind in dem akademischen Ausstellungshause, das sich an das akademische Schulhaus anschließt, die nötigen Räume geschaffen, so daß Dresden wieder in die Reihe der Städte eintritt, die alljährlich Kunstausstellungen veranstalten. Die beiden neuen Monumentalgebäude haben mancherlei Tadel erfahren. Es war kein glücklicher Gedanke, Schule und Ausstellungsgebäude zu vereinigen an einem Platze, der gerade nur Raum genug bot, um einem der beiden Zwecke zu genügen, und der vermöge seiner eigentümlichen Lage dem ausführenden Architekten geradezu unüberwindliche Schwierigkeiten bot. Zugegeben, daß das Ausstellungsgebäude auf der Terrasse den besten Platz hatte, so lag doch kein irgendwie zwingender Grund vor, auch das Schulgebäude dahin zu verlegen. Mit viel größerem Vorteil hätte man dieses ins Freie verlegen können. Der inzwischen verstorbene Baurat Lipsius hat seine Aufgabe nicht befriedigend gelöst und nicht befriedigend lösen können.

Die neuen Kunstgebäude leiden zum Teil an Überladung mit plastischem Schmuck, die dekorativen Einzelheiten, wie Thüren und Fenster, die ganze Ornamentik im Innern ist teils „klobig", teils ärmlich; die Glaskuppel, die den einen Ausstellungsraum in ungünstiger Weise verdunkelt, erscheint wie eine mißlungene Parodie auf die herrliche Frauenkirchenkuppel; die Brühlsche Terrasse, die ohnehin jeden, der ihr mit großen Erwartungen zum erstenmale naht, enttäuscht, wird durch die neuen Bauten noch mehr gedrückt. Das sind Mängel, die durch einzelne Vorzüge der Gebäude nicht aufgewogen werden.

Was nun die erste akademische Kunstausstellung im neuen Gebäude angeht, so werden die Herren Veranstalter wohl selbst geneigt sein, sie als einen ersten Versuch unter neuen Verhältnissen anzusehen, dessen Erfahrungen für die nächsten Jahre von Nutzen sein mögen. Von mehr als 2000 eingesandten Kunstwerken mußten über die Hälfte, von der Güte abgesehen, schon wegen mangelnden Platzes zurückgewiesen werden. Die angenommenen 840 Werke füllen dichtgedrängt die Wände fast vom Fußboden ab bis zu vier Metern Höhe und darüber, so daß man den Eindruck einer starken Überladung hat, und dabei ist doch recht viel Mittelmäßiges untergelaufen, wozu noch kommt, daß die meisten Künstler von auswärts nur ältere, auf anderen Ausstellungen unverkauft gebliebene Kunstwerke gesandt haben. Aus diesen Umständen wird die Ausstellungskommission

Digitized by Google

hoffentlich den Schluß ziehen, daß es sich bei der Beschränktheit der Räume häufig nur darum handeln kann, von auswärts wenige auserwählte Kunstwerke heranzuziehen, also Elite-Ausstellungen zu veranstalten, eine freie Beschickung aber nur von Dresden aus zu veranlassen. Weiter wird es sich in anbetracht des Wettbewerbes von Berlin und München empfehlen, die Ausstellungen auf das Frühjahr zu verlegen. Im übrigen wird man gerne anerkennen, daß die heurige Dresdener Kunstausstellung an künstlerischer Bedeutung immerhin etwa der Berliner gleichsteht.

Die ausgestellten Kunstwerke sind, wie angedeutet, meist schon von anderen Ausstellungen her bekannt. Treffliche Bilder sind darunter, wie Uhdes Bergpredigt und ein ebenso fein durchgeführtes wie ergreifend aufgefaßtes Genrebild „Kummervoll", vier Bildnisse von Lenbach, ältere Genrebilder aus Privatbesitz von Knauß und Defregger, Zügels „pflügende Stiere und Schafherde am Abend", Kießlings sprechendes Bildnis des Malers Stichart, des letzteren Bilderfolge zum Schmied von Jüterbogk, ferner ein ausgezeichnetes Bild des gelegentlich seiner Totentanzbilder im Kunstwart so warm gelobten Georg Lührig, „Märzstimmung an einer Landstraße", Benlliure y Gils „Hexensabbath", Gotthard Kühls „Traurige Nachrichten". Unter den Dresdnern zeichnen sich die jüngeren durch die Frische und Unmittelbarkeit ihrer Leistungen aus. Hervorzuheben sind Karl Bantzer (Rast im Schatten), Paul Baum (Novemberstimmung), Robert Sterl (Schäfer beim Feuer), Wilhelm Georg Ritter (Frühlingsbilder), und Max Pietschmann, der als Freilichtmaler am weitesten links steht. Stilgefühl und technisches Können bekunden Hermann Freyes Zeichnungen Christi und der zwölf Apostel. Der Bildnismaler Leon Pohle zeigt sich überraschender Weise durch seine Heidelandschaft als tüchtiger Meister der Stimmungslandschaft.

Auf dem Gebiete der Plastik sind von Dresdener Bildhauern zu nennen: Friedrich Offermann, Richard König und Hans Hartmann-Maclean. Von Offermann stammt ein sehr geschickt bemalter „Meuchelmörder", der das Zeitalter der Renaissance in seiner Genußfreude und Gewissenlosigkeit trefflich kennzeichnet, sowie der Tod als heimkehrender Schnitter, der ebenfalls das Talent der Künstlers als Charakteristiker wohl offenbart, obgleich die Furchtbarkeit des Todes weniger betont ist, als die müde Heimkehr vom vollbrachten Tagewerk. Königs Gruppe der Nixe mit dem Fischer ist in ihrer malerischen Durchbildung von hoher Anmut, auch als Phantasie-Anschauung echt und schön. Von gutem Humor und ausgezeichnet in Auffassung und Durchbildung ist Hartmann-Macleans Mutter, die in Schmerzen das gierige erste Panskind säugt. Das lebendige Naturstudium, auf dem diese Werke fußen, offenbart sich erfreulicherweise auch in Johannes Schillings Springbrunnenfigur, einem nackten Mädchen mit einem Fisch in der Hand, und in den Werken der Schüler von Robert Diez, die der Dresdener Plastik eine gedeihliche Zukunft verbürgen. Unter den übrigen meist bekannten plastischen Werken ragen Kruses Büsten Moltkes und des Hamburger Bürgermeisters Petersen sowie Hildebrands geistreiches Bismarckrelief hervor; von jüngeren Talenten der Bildnisbildhauerei zeichnet sich Arnold Kramer aus, dessen Porträtbüsten den Wunsch erwecken, ihn bei größeren Arbeiten seine Begabung bethätigen zu sehen.

Die Architektur ist nur in geringem Maße vertreten; wohl das beste ist hier der charaktervolle Entwurf zu einem Geschäftshause in Dresden von Schilling und Gräbner, der, mit stilistischer Strenge schöne Verhältnisse und malerische Wirkung vereinigende, starke persönliche Züge trägt.

Als ein erfreulicheres Kunstereignis nicht nur als diese Ausstellung, sondern auch als der große Akademiebau dürfte von der Zukunft zurück die Aufstellung der Diezschen Monumentalbrunnen erscheinen, die in unsere Berichtzeit fällt. Sie sind in diesen Blättern ja schon nach dem Modelle besprochen worden. Meisterwerke voller Kraft und voller Schönheit sind sie in der That geeignet, das Ansehen Dresdens als einer Kunststadt zu heben. Welcher Kunstfreund immer sie sieht, er wird sie bewundern. Möge der Geist phantasiefreudiger Naturliebe, der aus Diezens Brunnen so herrlich spricht, den verwandten Geist im übrigen Deutschland wecken. Im Kampfe gegen unser Denkmalselend bedeuten diese Werke eine der ersten wirklichen Thaten.

— nn.

Lose Blätter.

* **Neuartige Schmuckplastik für Gebäude.** Wir lesen: „In Gotha langten kürzlich zwei Gruppen an, die auf dem Dache des neuen Lebensversicherungsgebäudes ihren Platz finden sollen. Die Standbilder sind ziemlich drei Meter hoch, in Südfrankreich ausgeführt und von Baumeister Celbo entworfen. Ein jedes stellt eine Wittwe mit einem verwaisten Kinderpaare dar. Die eine Gruppe versinnbildlicht das traurige Dasein der unversichert zurückgebliebenen Familie, die andere das sorgenlose der gut versicherten." Der Gedanke ist ausbildungsfähig. Wie wirkungsvolle Motive z. B. für ein Gymnasium: der durchgekommene und der durchgefallene Abiturient, zu behandeln etwa in pädagogischer Anlehnung an das den Schülern ja bekannte Motiv vom vergnügten und betrübten Schweinchen. Oder für eine Börse: der Geldmann beim Fallen und Steigen der Papierchen. Zu zarter Symbolik gäben solche Doppelbilder gar preislichen Anlaß. Wie schön hätte sich's über dem Lessingtheater ausgenommen: links Blumenthal, wie er die moderne Spekulationsliteratur mit Epigrammen züchtigt, links: derselbe, wie er an der „Großstadtluft" arbeitet. Wie mahnend sprächen über Werners Kunstakademie die Gruppen: zur Linken der Unbotsame, den des Direktors Gestalt mit dem Flammenschwerte von hinnen weist, zur Rechten der Wohlerzogene, der einen schneidigen Uniformstiefel malt, welches Werk der Genius mit dem Lorbeer krönt.

Inhalt: **Kennen und Können.** (Schlußaufsatz.) — **Rundschau.** Allgemeines: Eine Wertung des Ästhetischen Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. — Bildende Künste: Die Münchener Kunstausstellungen. 5. Berliner Kunstbrief. Dresdner Kunstbrief. — Lose Blätter: Neuartige Schmuckplastik für Gebäude.

Digitized by Google

Im Verlage von O. R. Reisland in Leipzig erschien soeben:

Avenarius, Lebe! Eine Dichtung. In Renaissance-Umschlag 2 M. Max Koch (Schlesische Zeitung): Wundervoll ist es Avenarius gelungen, in das alte lyrische Thema vom Liebesleide das gewaltige Motmotiv der Gegenwart zu verweben. Als dringende Aufforderung, die herrliche Dichtung selbst zur Hand zu nehmen, möchten diese Zeilen gelten. Otto Lyon (Zschr. f. d. d. U.): Gerade das, was wir sonst in unsrer modernen Dichtung vielfach so schmerzlich vermissen, finden wir bei Avenarius in reicher Fülle vor: wirkliche schöpferische Kraft, Reinheit, Tiefe und Größe. Eine weitausgreifende dichterische Phantasie reißt uns in mächtigem Fluge zu ungeahnten, neuen Welten mit sich fort, und wir stehen erstaunt und erschüttert, wir fühlen: das ist endlich einmal wieder der Flügelschlag des echten Dichters. Arthur Seidl (Deutsche Wacht): Eine tiefinnere, tiefernste, wahrhaft ergreifende Lebenserfahrung, ein köstlich Gemisch von Dichtung und Wahrheit spricht aus dem Werke zugleich ein beredter, hochsinniger und warmherziger Ausdruck der Zeit selber . . . Meisterhafte Beherrschung und sachkundige Anwendung der verschiedenartigsten Formen in jedem einzelnen Abschnitt dieses Seelendramas in lyrischem Rahmen, sowie ein planvoller, stets entsprechender Wechsel der Rhythmen und Metren je nach gegebenem Stimmungsinhalt vervollständigen und ergänzen diesen Eindruck wahrster, herrlichster Kunstgestaltung. M. G. Conrad (Gesellschaft): „Lebe!" ist ein Festtagswerk, in dem alles zusammenklingt, vom schlichten Liede bis zum schwungvollen Hymnus, von der schmerzlichen Klage bis zum jauchzenden Psalm: — alles was ein Gott zum Erleiden und Erleben in eines starken Menschen Brust zusammengepreßt hat. Ein Buch der Erlösung ist diese zyklische Dichtung, ein Heilandsgeschenk an die Mühseligen und Beladenen. Und in der neueren deutschen Lyrik wird es leuchten in reinem Geistesglanze, der nicht zu trüben ist.

Im Verlage von L. Ehlermann in Dresden erschienen früher:

Avenarius, Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850. 2. verm. u. verb. Aufl., stilgemäß gebunden 7 M. 50 Pf. Klaus Groth (Kieler Zeitung): „Die Arbeit eines entschlossenen, unabhängigen Mannes von Geschmack und Urteil! . . Beiden (Avenarius und Theodor Storm) gemeinsam ist die Wahrhaftigkeit der Ueberzeugung, ohne Rücksicht und Vorsicht nur das aufzunehmen, was sie für vorzüglich halten, und eine gewichtige Regel: das Fernhalten aller leeren Phrase, „aller jener weichlich schmachtenden Reimereien, die ihr Gedeihen in den Blumenlesen weniger dem Urteil der Urteilsfähigen, als der Rücksicht aufs Anthologieen-konsumirende Geschlecht der Backfische verdanken". Es ist ein Buch, das jahrelang vorhält, ein Extrakt aus den schönsten Blüten, die inniges deutsches Gemüt seit dreißig Jahren in allen Gauen aus dem Herzblut hat wachsen machen." Vom Fels zum Meer: „Der Vergleich mit den landläufig zusammengestoppelten Anthologieen wäre eine Beleidigung für diese Sammlung. Es ist ein literarhistorisches Werk im eminenten Sinne. . . Wie spiegelt es den Charakter der lyrischen und lyrisch-epischen Dichtung in den letzten drei Jahrzehnten! Zugleich ist das Buch eine Quelle reinsten und erfrischendsten Genusses und namentlich für den mit der modernen Literatur Vertrauten auch eine scharfe Kritik." Franz Muncker (Münchner Allgem. Ztg.): „Für die ästhetische Trefflichkeit bürgt schon der Name des Herausgebers; der außerordentlich reiche und gediegene Inhalt wird den billigen Beurteiler vollauf befriedigen." Schwäbischer Merkur: Als ‚Natur' könnte man das bezeichnen, wonach Avenarius gegriffen; gesunde, werdende Natur um uns her und in uns; und wir stehen nicht an, sein Buch als höchst bedeutsam hervorragend zu bezeichnen."

Avenarius, Die Kinder von Wohldorf. Geh. 2 M., eleg. geb. 2 M. 50 Pf. Deutsche Presse (Max Koch): „Avenarius' Dichtung und der Beifall, den sie findet, kann geradezu als ein Maßstab angesehen werden, wie weit der verbildete Geschmack des Publikums noch dem Eindruck einfacher Schönheit zugänglich ist." Literarischer Merkur (Prof. Lederer): „In anmutigstem Gewande ein Büchlein, welches den Leser wie Nachtigallenschlag neben Zeisig- und Spatzengezwitscher berührt. . . Avenarius hat mit seinen „Kindern von Wohldorf" ein Ganzes und Schönes geschaffen. Es ist mehr ein erhabenes lyrisches Gedicht, als ein Epos. Man kann sich das Lied von der Macht des Gesanges kaum in vollendeterer Darstellung denken." Die Gesellschaft (M. G. Conrad): Es ist ein herrlicher Meistersang von der Macht genialer Menschenliebe über das verkümmerte Alltagsvolk, den Ferdinand Avenarius in diesem hehren Spielmannsliede anstimmt." Romanzeitung (O. v. Leixner): „Die Dichtung enthält entzückend schöne, innige Stellen voll Gemütsanmut. Ich lege sie allen warmen Menschen an das Herz. Blätter f. lit. Unterhaltung (Ernst Ziel): „„Die Kinder von Wohldorf"" verdienen die allgemeinste Beachtung."

Eingegangene Kataloge:

Kunstlagerkatalog von **Joachim Sagert,** Kunstantiquariat, Berlin-Friedenau, Rembrandtstr. 7.

Inhalt: Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Schabkunstblätter, Farbendrucke und Lithographien.

Soeben erschienen:

Die Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden.

800 Originalphotographien in Folio-Grösse à 2 Mk. unaufgezogen, 2 Mk. 20 Pf. mit Carton.

Catalog kostenlos und portofrei.

F. & O. Brockmann's Nachfolger
R. Tamme
Kunstverlag, Dresden. (29

Mein Heim – mein Stolz!

„Illustrirte Zeitschrift für Innen-Dekoration"

zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume.

Herausgegeben von

Professor **Hermann Goetz** und **Alexander Koch**

Leipzig-**Darmstadt**-Wien.

Band V (1894) mit ca. **400 Illustrationen** hat folgenden Inhalt:

Januar: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Februar: Gothische Möbel und gothische Interieurs.
März: Decorative Wand- und Glasmalereien.
April: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Mai: Innen-Architektur und Interieurs.
Juni: Stoff-Arrangements, Triumphbogen, Fantasie-Möbel.
Juli: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
August Amerikanische Grill-works u. bezügliche deutsche Interieurs.
September: Küchen- und Badezimmer-Einrichtungen.
October: Möbel und Interieurs.
November: Tafelsilber u. Tafelarrangements.
December: Inhalt wie Juli-Heft oder Kunstschmiedearbeiten

Bezugspreis ¼jährl. (3 Hefte) **5** Mk., Ausland **5,50** Mk.

Der **komplete Jahrgang** kostet: **in Heften Mark 20.–** **elegant gebunden Mark 25.–** (36

Kunstgew. Verlag Alexander Koch, Darmstadt Nr. 114.

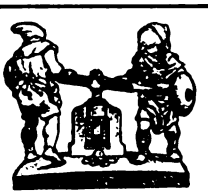
Malerinnen-Schule

Karlsruhe

Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.

Lehrplan und nähere Auskunft durch **Max Roman**, Maler und **Otto Kommer**, Maler. (33

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, Kleinweidenmühle 12,



empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art. (37

Digitized by Google

Höhere Mädchenschule und Erziehungsanstalt zu Cassel, Spohrweg 2.

Mädchen im Alter von 7—17 Jahren finden in meiner Erziehungsanstalt Aufnahme. — Gute Referenzen.

16) **Julie Kästner.**

Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien.

Interessante Novitäten!

Soeben ist erschienen:

Eduard Mörike als Gelegenheitsdichter.

Aus seinem alltäglichen Leben.

Von

Rudolf Krauß.

Mit zahlreichen erstmals gedruckten Gedichten Mörikes und Zeichnungen von seiner Hand.

Preis geheftet M. 3—; in Orig.-Einb. M. 4.—

Das ansprechende Buch, welches den Dichter Mörike von einer ganz neuen Seite zeigt, ist ein wertvoller Beitrag zur deutschen, speziell schwäbischen Literaturgeschichte, vermag aber auch den, der nur Unterhaltung sucht, angenehm zu fesseln und eignet sich ganz besonders zu Festgeschenken, für Familien wie für die reifere Jugend.

Württembergische Künstler in Lebensbildern

von

Dr. August Wintterlin,

Bibliothekar an der K. öff. Bibliothek in Stuttgart.

Mit 22 Bildnissen in Holzschnitt.

Preis geheftet M. 5—; in Orig.-Einb. M. 6.—

Eine glückliche Erzählergabe des Verfassers verleiht diesen Lebensbildern, welche fast sämtlich dem 18. und 19. Jahrhundert angehören, den Charakter kleiner Kunstwerke, ja häufig den Reiz einer voll in sich abgerundeten Künstlernovelle. Der vielseitige Inhalt dient nicht allein den Kunstgelehrten als Bausteine zur deutschen Kunstgeschichte, sondern auch dem weiten Kreise kunstsinniger Männer und Frauen, insbesondere aber der reiferen Jugend zur gleichzeitig belehrenden und anziehenden Lektüre.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes. (32

Jeder Leser des „Kunstwart"

erhält von mir auf Wunsch gratis und franko die Brochüre nebst vielen Illustrationen über meinen auf 10 Ausstellungen prämiirten **Arm- und Brustständer Patent Largiadèr.** Dieselbe enthält Auszüge aus medizinischen und hygienischen Werken und Fachschriften, worin dieser einzigartige handliche **Familienturnapparat** (4 Kilo M. 8.80, 6 Kilo M. 10.60), welcher sofort jeder Altersstufe und jedem Kräftenmaß angepaßt werden kann, von hervorragenden Autoren recensirt worden ist. Man erfährt daraus, wie der „Largiadèr" bei Kindern und Erwachsenen im Allgemeinen wirkt und wie er sich den Aerzten speziell bewährt hat zur Kräftigung der Muskulatur, zur Erweiterung der Brust, zur Erhöhung der Lungenkapazität, zur Hebung des Nervensystems, zur Beseitigung von Verdauungs- und Zirkulationsstörungen und zur Entfernung von Haltungsfehlern.

24) Der Fabrikant: **Georg Engler** in Stuttgart.

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft (23

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

Eintritt 50 Pf.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Secretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.

Der Vorstand.

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

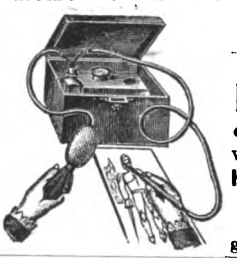
Ergebenst

22) **Albert Neuhauser.**

Praktische Lehranstalt W. Cronenberg

Schloß Grönenbach, bayr. Algäu, gegr. 1858 für Gesamt-Photographie u. mech. Vervielf., als Lichtdruck, Zinkographie, Autotypie amer. System, Emaille-Verfahren, Photogravüre. Illustr. Prospekt à Mk. 2.40 zu Diensten. (34

Reizende Kunstbeschäftigung!



Den besten und billigsten

Platina-Brennapparat

erhält man direkt vom Fabrikanten

Heinrich Evers, Köln. 31)

Preisliste gratis und franko

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeauxrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag, München.

Volle Garantie für reinste Stimmung.

Directeste und billigste Bezugsquelle.

Erste und grösste Musikinstrumenten- und Saitenfabrik

HERMANN TRAPP

in Wildstein bei Eger (Böhmen).

Lieferant für Kirchen-, Theater- und Militär-Musik.

In hiesiger Gegend sind nahe an 10,000 vorzügliche Arbeiter der Musikwaarenbranche, die alle existirenden Musikinstrumente und deren Bestandtheile erzeugen, es unterlasse daher kein Musiker, oder der ein Instrument oder Saiten und dergl. zu kaufen beabsichtigt, Preislisten, welche umsonst und frei versandt werden, zu verlangen. (28

Joachim Sagert. **Kunst-Antiquariat.** Berlin—Friedenau. Rembrandtstr. 7.

Kupferstiche, Radirungen, Lithographien etc.

Neuer Katalog gratis. (30

Digitized by Google

Der Akt.

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen (41
gestellt und herausgegeben von

Prof. Max Koch, Historienmaler — **Otto Rieth,** Architekt und Bildhauer.

10 Hefte à 10 Blatt zum Preise von Mark 5.— pro Heft.

Prospekte und Probeblätter in fast allen Buch- und Kunsthandlungen erhältlich; sonst durch Vermittlung der **Verlagshandlung.**

Wir empfehlen dieses Werk, das einem in Künstlerkreisen längst empfundenen Bedürfnisse entsprechen wird, und das ob seiner **Eigenart** nicht geringes **Aufsehen** erregen dürfte. Die Namen der mit der Leitung des Unternehmens betrauten Künstler bürgen für die **Zweckmäßigkeit** und mustergiltige **Ausführung** des Werkes.

Internationaler Kunstverlag
Berlin N.W. 23. **M. Bauer & Co.**

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Kirchenmöbel,

Geräte und innere Kirchenausstattung in Tischlerarbeit,

darstellend Altäre, Altarabschlüsse, Kanzeln, Thüren, Vertäfelungen, Orgelgehäuse, Galerien, Brüstungen, Kirchenbänke, Beichtstühle, Chorstühle, Taufsteine, Orgelbänke, Meß-, Bet- und Notenpulte, Sessel, Kniescheme, Windfänge, Opferstock, Nummertafeln, Garderobeständer 2c.

in gotischem und romanischem Stile.

Entworfen und herausgegeben von

A. und **M. Graef** in Erfurt.

Zweite verm. Auflage. (44

Drei Hefte,

enthaltend 42 Tafeln, außerdem 12 Bogen mit Modellzeichnungen in wirkl. Größe.

Querfolio. 22 Mark 50 Pfge.

Preis für jede Liefg. 7 M. 50 Pfg.

Vorrätig in allen Buchhandlungen, sowie in der Expedition des „Kunstwart" (Gg. D. W. Callwey) in München.

Landschaftsstudien
von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. (39)
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können (38

Jede Dame ist *im Stande alldeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.*

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M. 26 u. M. 31.

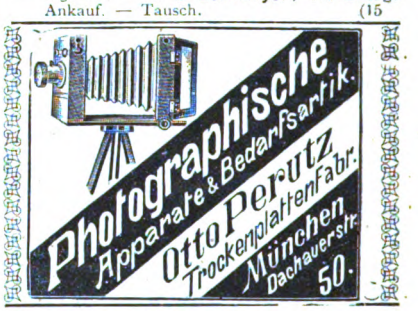
PATENT BRENNAPPARAT **Mk. 6,50.**

Gustav Fritzsche, Leipzig,
König. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** Gallerie-Bilder Italiens, (43
Handzeichnungen, gratis und franko von G. Brogi 1 Via Tornabuoni, Florenz.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

1000 Briefmarken, ca. 160 Sorten 60 Pf. — 100 versch. überseeische 2.50 M. — 120 bessere, europäische 2.50 M. — bei **G. Zechmeyer, Nürnberg.** Ankauf. — Tausch. (15



Straube's Harmonium-

Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (26

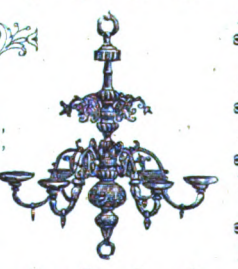
K. M. SEIFERT

Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Standerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.



Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

3. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Poesie und Sittlichkeit.

„Es müßte schlimm zugehen", sagte Goethe zu Eckermann, „wenn ein Buch unmoralischer wirken sollte als das Leben selber, das täglich der skandalösen Szenen in Ueberfluß, wo nicht vor unsern Augen, doch vor unsern Ohren entwickelt. Selbst bei Kindern braucht man wegen der Wirkung eines Buches oder Theaterstücks keineswegs so ängstlich zu sein. Das tägliche Leben ist, wie gesagt, lehrreicher als das wirksamste Buch." Man wird dieser Ansicht auch heute noch beipflichten müssen, selbst, wenn man zuzugeben hätte, daß die sittlichen Zustände seit Goethes Tagen besser oder doch die verhüllenden Formen zahlreicher und praktischer geworden wären, von dem heute unzweifelhaft wachsameren Auge der Polizei abgesehen. Die immer mehr zunehmende Zusammenpferchung der Menschen in große Städte, die Uebertragung großstädtischen Geistes auf das Land, die ununterbrochene Thätigkeit der Presse, der literarisch nicht zählenden vor allem, die jedes Verbrechen, jeden Skandal, jeden Klatsch an die Oeffentlichkeit bringt, machen es heute aller Wahrscheinlichkeit nach noch leichter, „das Leben kennen zu lernen", als es in der Zeit vor Einführung der Eisenbahnen und Telegraphen möglich war; Buch und Theater sind in dieser Hinsicht völlig überflüssig, können höchstens nur „ein Übriges" thun. Nichtsdestoweniger haben die Klagen über die Unsittlichkeit der Literatur in der Neuzeit eher zu- als abgenommen, und namentlich die des letzten Jahrzehnts hat unter Anschuldigungen, Verdächtigungen, polizeilichen Beschlagnahmen mehr leiden müssen als, mit Ausnahme der des jungen Deutschlands vielleicht, irgend eine vor ihr.

Daß es nun wirklich eine unsittliche Literatur gibt, daß sich sogar hochberühmte oder -berüchtigte Bücher in ihr befinden, die immer wieder gedruckt werden, und daß Jahr für Jahr noch neue hinzukommen, wird man nicht gut bestreiten können. Es ist richtig, daß das eine oder das andere dieser Werke außer seiner unsittlichen auch wertvolle Eigenschaften, etwa kulturgeschichtliche Bedeutung hat, es mag einmal vorkommen, daß ein neues Buch unverschuldet unter sie gerät, im großen Ganzen aber tragen die unsittlichen Bücher κατ' ἐξοχήν den Stempel ihre Abstammung und Bestimmung so deutlich an ihrer Stirn, daß ein anständiger Mann sie, sobald sie ihm in die Hände fallen, auf dem kürzesten Wege aus der Welt schafft. Denjenigen, der das Verhältnis von Poesie und Sittlichkeit feststellen will, kümmert diese leider unausrottbare Schandliteratur nicht im geringsten; seine Aufmerksamkeit beginnt erst da, wo unzweifelhaft Poesie vorhanden, Poesie und Sittlichkeit anscheinend zusammengetroffen, das heißt, Personen und Dinge mit dichterischer Kunst dargestellt sind, über die man in guter Gesellschaft nicht oder doch nur mit sittlichem Pathos und in dunkeln Worten spricht.

Ich setze, ganz erfahrungsgemäß, zunächst einmal das Urteil der guten Gesellschaft, mag diese in Wirklichkeit auch nur sehr bruchstückweise vorhanden sein, als Maß der Sittlichkeit; denn über die theoretische Frage, was im Sinne höchster Moral sittlich und was unsittlich sei, dürfte eine Vereinbarung so leicht nicht zu erzielen sein. In der guten Gesellschaft kann man in der ihr angemessenen Form über alles reden, nur

Digitized by Google

ist für die rein geschlechtlichen Verhältnisse, für das Nackte, Reizende (im Schopenhauerschen, wörtlichen Sinne) und Ekelhafte, für soziale und moralische Anschauungen, die den von der Gesellschaft vertretenen ins Gesicht schlagen, die angemessene Form kaum zu finden, und die Literatur hätte sich also diesen Dingen fernzuhalten. Aber — es ist etwas ganz anderes über heikle Dinge zu schreiben, sie dichterisch darzustellen, als über sie zu reden. Das Buch hat nicht, wie das Gespräch, auf hörende Ohren Rücksicht zu nehmen, es wendet sich an den Einzelnen in seinem „Kämmerlein", und so sind denn die für die Unterhaltung der guten Gesellschaft geltenden Grundsätze für alle Literatur, alles Schriftwerk, alle Bücher nicht anwendbar. Gelten sie jedoch nicht vielleicht für die Bühnenwerke? Im Theater will man doch in guter Gesellschaft sein. Ja, man will es, man thut, als sei man es, ist es aber in der That nicht; denn ins Theater darf jeder eintreten, der das Eintrittsgeld bezahlt, und demnach haben wir dort eine sehr gemischte Gesellschaft, eine Vertretung des ganzen Volkes, das zwar polizeiliche Verordnungen, aber nicht die Anstandsgesetze einer Minderheit anzuerkennen hat. Auch ist das Theater ja gar kein gesellschaftliches Vergnügen, da jeder Einzelne, auf seinem Sitz gewissermaßen isoliert, für sich genießt. Weder Buch noch Bühne also gehen die gute Gesellschaft an, sie ist nicht die Richterin über den sittlichen Gehalt eines literarischen Werkes, völlig unzuständig, da sie auch nicht die geringste unmittelbare Beziehung zur Literatur, zu dem schriftlichen Ausdruck des gesamten geistigen Lebens eines Volkes, und, was ihr nicht paßt, einfach zu übersehen ja volle Freiheit hat.

In Wirklichkeit sind aber die Urteile über den sittlichen Wert oder Unwert literarischer oder, sagen wir gleich, dichterischer Werke doch meist im Hinblick auf die gute Gesellschaft und ihre Konventionen gefällt. Man stellt sich auch beim einsamen Lesen vor, daß man den Gesamtinhalt oder Einzelheiten einer Dichtung in der guten Gesellschaft unmöglich vortragen oder daß die geschilderten Vorgänge und Menschen in der guten Gesellschaft unmöglich wären, und daraufhin erfolgt die Verdammung. Ohne weiteres Heuchelei anzunehmen, wie es die von dem verdammenden Urteil betroffenen Kreise öfter thun, ist in vielen, vielleicht in den meisten Fällen unnötig, obwohl natürlich die Heuchler, die heimlich Wein trinken und öffentlich Wasser predigen, nirgendwo fehlen, und gerade in unsern Tagen Prüderie und Heuchelei sich wenig mehr von einander unterscheiden. Die Verdammung erfolgt aber, wie oben nachgewiesen, nicht nur von einem falschen Gesichtspunkte aus, sondern auch ohne jede äußere und innere Berechtigung, und deshalb muß man im Namen der Kunst allerdings protestieren. Es auch gegen die in Kunsturteilen so häufig zu Tage tretende Beschränktheit und die auch in gebildeten Kreise zu findende ästhetische Unbildung zu thun, hat weniger Zweck; denn die werden immer dasein, weil nicht bloß der Künstler, sondern auch der rechte „Genießer" geboren werden muß.

Außer den landläufigen Verurteilern sogenannter unsittlicher Werke vom Standpunkt der guten Gesellschaft aus giebt es dann auch selbständige Geister, die von einer bestimmten, ihrer Natur angemessenen Anschauung aus ihr moralisches Verdammungsurteil über Dichterwerke abgeben. Da wären zunächst die allerdings verhältnismäßig seltenen geborenen Puritaner zu nennen, denen alle Kunst als Sinnenlust, wenn auch feinere, zuwider ist, dann die ihnen verwandten strengen Christen, die wenigstens die weltliche Kunst verdammen, endlich alle jene Personen, die im Banne exklusiver ethischer oder ästhetischer Richtungen stehn und daher alles, was nicht diesen angehört, von sich abweisen: Stoiker und Epikuräer, Klassizisten und Wagnerianer, Kosmopoliten und Nationalisten u. s. w. Ihr Urteil verdient wenigstens gehört zu werden, denn sie finden, da ihr Blick doch einseitig geschärft ist, unter Umständen wirkliche Schwächen eines Kunstwerkes heraus. Im allgemeinen aber gilt doch der Satz, daß man vorurteilslos an die Betrachtung jedes Werkes heranzugehen und es zunächst aus sich selbst heraus zu beurteilen habe. Keiner von uns *hat* die Sittlichkeit, keine Richtung menschlichen Denkens, Empfindens und Wollens schließt sie ohne weiteres ein, und wenn wir uns auch eine unbegrenzte ästhetische Aufnahme- und Genußfähigkeit nicht geben, uns nie völlig von angeborenen und anerzogenen Zu- und Abneigungen freimachen können, nach Objektivität zu streben ist unsere Pflicht. Und wenn wir das thun, dann werden viele der Werke, in denen nach konventionellen oder einseitigen Begriffen Poesie und Sittlichkeit zusammen vorhanden sind, in andere Beleuchtung rücken und vielleicht nur wenige übrig bleiben, die bei wahrhaft poetischem Gehalt doch unsittliche Elemente bergen.

Aber, höre ich nun die Vertreter unserer modernen, „vorgeschrittensten" Kunst sagen, wer wird denn überhaupt Poesie vom sittlichen Standpunkt betrachten? Ebenso wenig wie man dem Arzt, dem Naturforscher, der sich mit allem Natürlichen und daher auch mit dem Kranken und Widerlichen beschäftigt, Unsittlichkeit vorwerfen kann, wenn er das Ergebnis seiner Untersuchungen bis in die geringfügigsten Einzelheiten darlegt, ebenso wenig darf man es je bei dem Dichter thun, der doch auch die ganze Breite und Tiefe der Welt auszuschöpfen hat, nur daß er zu lebendiger Anschauung bringen muß, wo jener mit Zuhilfenahme seiner wissenschaftlichen Terminologie meist im Hinblick auf einen bestimmten Zweck und bloß für Fachkreise beschreibt. Ich trage gar kein Bedenken zuzugeben, daß

Digitized by Google

Wissenschaft und Kunst die nämliche Materie vor sich haben, daß es kaum einen Gegenstand gibt, der nicht in irgend einer Weise Stoff der Kunst werden könnte, aber die Art und Weise, wie die beiden dem Stoff gegenüberstehen, ist völlig verschieden; denn die wissenschaftliche Thätigkeit ist ohne Zweifel in der Hauptsache analytisch, während die künstlerische durchweg synthetisch ist. Der Analytiker muß und darf auflösen, trennen, zerstören, beliebig neu gruppieren u. s. w., jede synthetische Thätigkeit aber geht darauf hinaus, daß alles an seinen rechten Platz kommt. Und daraus folgt nun, daß der Künstler das Bild der Welt oder des Teils derselben, den er eben darstellt, in den Grundzügen nicht willkürlich verändern darf. Aber freilich ist er gezwungen (und daher auch berechtigt) so darzustellen, wie er sieht, und ferner hat er auf die Darstellungsmittel seiner Kunst Rücksicht zu nehmen. Aus diesen einfachen Sätzen läßt sich vielleicht die ganze realistische Ästhetik entwickeln, die die Unsittlichkeit des Stoffs nicht kennt; Unsittlichkeit könnte dann eben nur in der willkürlichen Veränderung der gegebenen Verhältnisse, in der Verleugnung der eigenen Augen und der falschen Benutzung der Darstellungsmittel gesucht werden — also genau da, wo auch die ästhetischen Schwächen des Werkes liegen müßten — und sittliche und ästhetische Unvollkommenheit des Kunstwerks flössen also in eine zusammen?

Bevor ich diese Möglichkeit erörtere, muß ich das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst noch klarer legen. Man sagte früher gewöhnlich, jene erstrebe die Erkenntnis des Wahren, diese die Darstellung des Schönen, betrachtete das Forschen meist als zweckvolle, das Dichten als im Grunde zwecklose Thätigkeit, doch wurde hin und wieder auch schon eine Wissenschaft, die sich selber Zweck sei, angenommen, da ja der Nutzen eines großen Teils der Ergebnisse der Wissenschaft, vielleicht der wertvollsten, nicht einzusehen ist, während man andrerseits auch wohl der Kunst eine nützliche Aufgabe stellte, zuerst eine moralische und pädagogische, dann aber in neuester Zeit die der Fixierung des jedesmaligen Welt- und Menschenzustandes zum Zweck sozialer Erkenntnis, ja, sozialer Reform. Das Kunstwerk wurde dabei ein document humain, als welches es im Grunde schon Francis Bacon aufgefaßt hatte, da er die Poesie zu einem Hauptteil der Wissenschaft machte. Wie die Zwecke wurden nun auch die Mittel von Wissenschaft und Dichtung vertauscht, man versuchte eine Poesie der analytischen Beschreibung zu schaffen, vor allem aber entstand eine arge Begriffsverwirrung. Gegenwärtig ist man jedoch beschäftigt, die Kunst wieder auf ihre natürlichen Grundlagen zu stellen, und da legt man nun auf den der Menschheit innewohnenden schöpferischen Trieb, der wahrscheinlich etwas mehr ist als die bloße Nachahmungssucht, das Hauptgewicht. Sowohl der Erkenntnistrieb, der die Wissenschaft gebärt, wie der schöpferische, der sich als Kunst bethätigt, werden als in der Menschennatur a priori liegende angesehen; sie sind die „höheren" Triebe, die metaphysischen, könnte man sagen, mit dem allmählich entwickelten sozialen diejenigen, welche den Menschen über das Tier hinausheben, ihn zum Menschen machen. Da ist es nun selbstverständlich, daß die Frage nach dem Zweck und den Aufgaben der Kunst verschwindet; was der Menschheit wesentlich ist, kann keine besondere Aufgabe haben, die Kunst „soll" nichts. Beruht aber die Kunst auf einem übermächtigen, unausrottbaren Triebe, so folgt daraus wiederum, daß sittliche Maßstäbe, die anderswoher genommen sind, auf die Kunst nicht anwendbar sind, daß sie vielmehr ihre eigenen Sittengesetze haben muß, mit einem Wort, daß wahre Kunst auch sittliche Kunst ist, und nur aus ästhetischen Schwächen Unsittlichkeit hervorwachsen kann. Um die Sittengesetze der Kunst kennen zu lernen, ist es nötig, das dichterische Schaffen zu untersuchen, und da dieses nun zwar auf einem der ganzen Menschheit eigentümlichen Triebe beruht, aber doch nur als Können einzelner bevorzugter Menschen zutage tritt, so muß man das dichterische Individuum näher ins Auge fassen.

Den Künstler, den Dichter zeichnet vor seinen Mitmenschen der schöpferische Trieb aus. Um aber künstlerisch schaffen zu können, bedarf es in der Hauptsache zweier Kräfte, des Anschauungsvermögens (Intuition) und der Darstellungskraft. Während der Mann der Wissenschaft der Welt analytisch, durch zersetzende scharfe Verstandesthätigkeit beikommt, *schaut* der Künstler das Bild der Welt, „es geht ihm auf", wie der seit langem gebräuchliche Kunstausdruck lautet. Ich wiederhole das hier, weil man auch heute noch vielfach Neigung zeigt, das künstlerische Genie einfach als besonders hohen Grad verstandesgemäßer Intelligenz in Verbindung mit darstellerischem Talent aufzufassen; mir sind künstlerische Intuition und wissenschaftliche Verstandesschärfe *wesentlich* verschieden, wenn ich auch andrerseits festhalten muß, daß beim Künstler neben dem Anschauungsvermögen auch der Verstand normal entwickelt zu sein pflegt, und ein großer Künstler, der ein Esel wäre, mir undenkbar, übrigens auch geschichtlich schwerlich nachzuweisen ist. Vermöge seiner Intuition empfängt nun der Künstler ein sehr klares und wahres Bild der Welt, und das drängt es ihn nachzuschaffen, wozu er vermöge seiner Darstellungskraft, die ebenfalls etwas Spezifisches ist und der Intuition dem Umfange nach zu entsprechen pflegt, auch im Stande ist. Wie die Anschauungskraft die Intelligenz, so hat die Darstellungskraft den sittlichen

Digitized by Google

Willen zum Begleiter, der dann hauptsächlich als „Kunsternst“ zutage tritt. Überhaupt steht hinter dem großen Künstler stets der große Mensch, die große Persönlichkeit, und ist auch das Schaffen nicht vollbewußte Thätigkeit, so nimmt es doch alle Kräfte des Menschen in Anspruch; es kann darüber, daß ein wahrer Dichter immer sein Letztes und Bestes gibt, einem kategorischen Imperativ, dem innern Muß seiner Gesamtnatur folgt, nicht der geringste Zweifel sein. Er kann freilich, das bringt nun die Unzulänglichkeit alles Irdischen, seiner eigenen Natur und der Kunstmittel mit sich, sein Bild der Welt nicht auf einmal gestalten, er wird immer nur ein Bruchstück, einen Abschnitt oder besser einen Ausschnitt des ganzen Kreises geben, aber dieser Ausschnitt wird auch, wenn eben der Dichter ein echter ist, stets zum Mittelpunkt des Kreises, der Welt leiten; das einzelne wahre Kunstwerk wird jederzeit die ganze Welt, die volle Menschennatur wiederspiegeln. Natürlich aber auch die Unvollkommenheiten und Unzuträglichkeiten des Weltlaufs, die uns selbst die schönste sittliche Weltordnung nicht wegschafft, und diese nun dem Dichter vorzuwerfen, sein Werk deswegen unsittlich zu schelten, wie es oft geschieht, ist eine der größten Thorheiten, die man begehen kann.

Das sind die einfachen, die Grundverhältnisse poetischen Schaffens. Die Wirklichkeit macht sie allerdings viel komplizierter. Als der Sohn seines Volkes und seiner Zeit geboren, als nervöses, freilich gesund-, nicht krankhaft-nervöses Wesen, wie er es seiner Natur nach ist und sein muß, von jeder geistigen Strömung beeinflußt, wird der Dichter oft unter dem Banne von Anschauungen stehen, die eine spätere Zeit nicht mehr versteht und unter Umständen als ihren Sittengesetzen nicht mehr entsprechend verurteilen muß. Ich denke hier z. B. an die eigentümliche Rolle, die die Söhne Molières oft ihren Alten gegenüber spielen, die sie auf jede Weise zu beschwindeln für erlaubt halten, an das uns sonderbar erscheinende, einst allgemeine Vergnügen über das Hahnreitum und dergleichen. Werke, die in dieser Hinsicht nicht unantastbar sind, muß man eben aus den Anschauungen ihrer Zeit heraus beurteilen; auch mit dem, was uns unsittlich erscheint, können sie als Darstellungen echter Menschennatur immer noch hohen Wert besitzen. In zweiter Linie sind dann die persönlichen Schicksale des Dichters in Betracht zu ziehen. Das Genie namentlich tritt meist sehr früh in einen schroffen Gegensatz zu seiner Umgebung und muß darunter leiden, daß es anders ist, denkt, fühlt und handelt als diese; es entschädigt sich, namentlich im Sturm und Drang der Jugend, durch um so kräftigere Hervorkehrung des eigenen Wesens, auch seiner Schwächen, es will der Welt, die sich ihm in den Weg stellt, ins Gesicht schlagen, und die Folge davon sind allerlei Paradoxe, Gewaltsamkeiten, ja, gelegentlich Rohheiten und Unsittlichkeiten. Nun gibt es leider viele Leute, die gerade diese Dinge für das eigentlich Geniale halten, und mit diesen Unverständigen rechnen dann wieder gewisse Aftergenies und überbieten noch die Ausschreitungen der echten. Für den ruhigen Beobachter von ästhetischer Bildung ist es nicht allzu schwer, das Echte vom Unechten zu unterscheiden; man braucht nur die Frage, ob wirklich ein Weltbild geliefert ist oder nicht, scharf im Auge zu behalten und wird dann bald sehen, wo inneres Muß, wo bloße Überhitzung oder gar Komödie ist. Die aus dem Welttrotz der wirklichen Genies hervorgegangenen Unsittlichkeiten wiegen natürlich nie allzu schwer; es sind höchstens leichte Ausschläge, die ein schönes Antlitz zwar entstellen, aber doch dessen edle Formen nicht vernichten, auch der Gesundheit des Gesamtorganismus weiter keinen Abbruch thun. Und oft genug ist der edle feurige Wille des Dichters gerade in diesen Maßlosigkeiten zu erkennen, der Rauch verrät das Feuer. — Ähnlich wie diese aus jugendlicher Überfülle entspringenden sittlichen Schwächen dichterischer Werke sind diejenigen zu beurteilen, welche aus der Verbitterung hervorgehen. Ein normal veranlagter Dichter wird dieser nie völlig unterliegen, aber wohl durch Perioden einer solchen hindurchgehen, und seine Werke werden dann oft Zerrbilder von Menschen und Dingen enthalten, die als unsittlich wirken; jedoch auch hier wie bei dem echten Satiriker, der ja auch Unsittliches darstellen muß, wird man das edle Wollen und das innere Muß trotz alledem nicht verkennen. Ein wahrhaft bedeutender Dichter, der das Unsittliche direkt erstrebt, ist nicht gut denkbar, mag auch Heine das Gegenteil zu beweisen scheinen. Viele Dichter bewahrt überhaupt eine glückliche Naturanlage vor allen Ausschreitungen. Man soll ihnen das nicht als besonderes Verdienst anrechnen; wie Goethe bemerkt, „das Sittliche ist kein Produkt menschlicher Reflexion, sondern angeschaffene und angeborene schöne Natur.“ Aber eben nicht alle Dichter sind solche „schönen Naturen“, doch wirkt in jedem echten Dichter wenigstens die Tendenz zur Sittlichkeit.

Zu den echten Dichtern rechne ich auch noch die sogenannten „partiellen“ Genies, Dichter mit oft ganz gewaltigen Gaben, denen aber eine neidische Fee irgend etwas Notwendiges versagt hat, so daß sie nur selten zu harmonischem Schaffen und noch weniger zu ruhigem Genuß ihres Daseins gelangen. Meist besitzen sie einen unverhältnismäßig entwickelten philosophischen Trieb, oder ihre Gestaltungskraft ist nicht so mächtig wie ihre ästhetische Erkenntnis; kommt dann nur ein starker Wille hinzu, so ist ein Ausgleich immer noch möglich, aber die Poesie dieser Genies wird stets reich an gewagten Problemen sein und durchweg einen düstern Charakter tragen. So hat sie viele Gegner, aber ihr

Digitized by Google

Unsittlichkeit vorzuwerfen, ist gewöhnlich ein schweres Unrecht. Ich denke hier natürlich vornehmlich an Kleist, Hebbel und Otto Ludwig. Weit tiefer als diese steht schon Grabbe; er besaß eine wahrhaft geniale Kombinationsgabe, die er namentlich auf geschichtlichem Gebiete bethätigte, und verfügte über eine Menge genialer und barocker Einfälle, aber kaum jemand ist mit diesen willkürlicher verfahren als er, keiner hat solchen Mißbrauch mit den Darstellungsmitteln getrieben, und so hat er nie Weltbilder gestaltet, seine ganze Poesie mutet uns komödiantenhaft an, wie er denn wohl auch im Leben ein Komödiant war — ein Komödiant sein mußte, heißt es vielleicht besser; denn die Komödie schlug bald in die Tragödie um. Wie die menschlichen Schwächen mit den dichterischen, die ästhetischen Mängel mit Unsittlichkeiten Hand in Hand gehen, kann man vielleicht bei keinem deutschen Dichter besser verfolgen als bei ihm — es sei denn bei Heine. Den rechne ich freilich nicht zu den partiellen Genies, sondern zu den großen Talenten. Seine Lyrik wird überall da unsittlich, wo er die geschlossene Form dem Witz zuliebe sprengt, zu einer größeren Schöpfung ist er überhaupt nicht gekommen. Er glaubte mit allem spielen zu können, und das rächte sich dann später bitter; wie bei Grabbe kommt auch hier die Tragödie zum Schluß, die dadurch nur um so schauerlicher wirkt, daß der Dichter selbst sie zum Satyrspiel gestalten möchte. Die Frivolität hat unter Umständen eine gewisse Berechtigung in der Poesie, bei ganz gesunden Naturen, einem Voltaire z. B., wirkt sie nicht gerade unästhetisch, da sie eben ein Zeugnis unverwüstlicher Geisteskraft sein kann; bei Heine wird sie, mit dem Ekelhaften verschwistert als nackte Zote auftretend, oft widerlich, und nur als Krankheitserscheinung kann sie für uns einige Bedeutung gewinnen. Immerhin überwiegt bei Heine das ästhetische und menschliche Interesse an seiner Dichtung den Ekel, und ich halte es für ein Unrecht, den Dichter „kurz und bündig" zu verdammen. Er gehört noch keineswegs zu den völlig „perversen", die namentlich in Zeiten der Decadence auftauchen, und die man dann als Genies preist, obwohl ihre Erzeugnisse durch und durch unsittlich sind und von eigentlich dichterischem Talent auch wenig genug zu merken ist. Da stehen die kleinen Begabungen, die man so oft mit Spott und Hohn überschüttet, weil sie als überflüssig erscheinen und dies im Grunde vielleicht auch sind, doch wesentlich höher. Ein kleines Talent, das sich in seinen Grenzen hält, kann immer noch Erfreuliches leisten — aber es ist freilich sehr schwer, sich in seinen Grenzen zu halten, und so entstehen oft Werke, die als unsittlich wirken, weil die Anschauung nicht klar, die Darstellungskraft nicht ausreichend war und so ein völlig schiefes Weltbild erscheint. Auch hier ist dann noch Entschuldigung gestattet, wenn man das innere Muß herausmerkt, schwer ist sie schon, wenn man, wie so oft, ein wurzelloses Spiel der Phantasie erkennt, noch schwerer, wo eine bewußte Hingabe an Zeittheorien zu konstatieren ist, wo die Probleme nicht dem Leben entstammen, sondern willkürlich ins Leben hineingetragen werden. An dieser Stelle ist dann auch der Tendenzwerke zu gedenken, die meist mittelmäßigen Talenten ihren Ursprung verdanken, sowie jener Produkte, die ich „schielende" zu nennen pflege, da sie auf die Aktualitätssucht des Publikums spekulieren, es nur nicht direkt zeigen. Ihre Verfasser bilden den Übergang zu den Geschäftstalenten, die unter allen Dichtern am tiefsten stehen, eigentlich auch keine mehr sind, nur wegen einzelner poetischer Gaben doch lange Zeit dafür gehalten worden. Ihre Werke sind unsittlich, selbst wenn sie heikle Dinge nicht enthalten; denn sie verfälschen dem Publikum zu Gefallen das Bild der Welt samt und sonders. Meist aber kann man auch direkte Unsittlichkeit, erlogene Gefühle, geschminktes Laster, gemachte Tugend und Schlimmeres bei ihnen feststellen. In den ärgsten Fällen stehen die Geschäftstalente moralisch mit Hochstaplern und sonstigen Schwindlern auf der gleichen Stufe, ja, oft sind sie gar als Giftmischer zu betrachten, da sie dem Gefühl und dem Geschmack eines Volkes schwere Leiden beibringen können. Freilich nur, wenn die Verhältnisse sie unterstützen — Goethes zu Anfang angeführter Ausspruch behält immer Recht —, aber die Schuld der elenden Skribenten wird damit durchaus nicht aufgehoben.

Fassen wir nun zum Schluß auch noch das einzelne Kunstwerk, losgelöst von seinem Schöpfer, ins Auge, dabei gleichzeitig die bisherigen Ergebnisse unserer Untersuchung zusammenfassend. Ich habe behauptet, daß alles, was es auf der Welt gibt, Stoff eines Kunstwerks werden könne, aber daß die Darstellung an Menschen und Dingen nichts willkürlich verändern dürfe und natürlich auf die vorhandenen Darstellungsmittel Rücksicht zu nehmen sei. Das „Nichtveränderndürfen" will ich selbstverständlich nur so verstanden wissen, daß man, soweit dies eben möglich ist, die Wahrheit des Weltbildes, das man zu geben hat, erstrebt, alles in seinem notwendigen Zusammenhange und unter seinen natürlichen Voraussetzungen, *seiner Wesenheit nach* zeigt und dadurch den Eindruck wirklichen Lebens (nicht gerade des Lebens der Wirklichkeit, auch ein Märchen bietet ein Weltbild) hervorruft. Da kann es nun vorkommen, daß man auch geschlechtliche Verhältnisse, Krankhaftes, ja, Widerliches darzustellen hat; es ist ferner nicht ausgeschlossen, daß die getreue Darstellung sozialer Verhältnisse ihre völlige Unhaltbarkeit beweist; Probleme können auftauchen und behandelt, Ideen entwickelt werden, die Staat und Gesellschaft gefährden — niemand wehrt dem Staat die Unterdrückung solcher Kunstwerke (die

Digitized by Google

freilich nichts nützen kann), aber wer sie als Kunstwerke deshalb von vorneherein tadelt, setzt sich zweifellos ins Unrecht. Das jedoch kann er verlangen, und hier stecken die Sittengesetze der Kunst: Man muß der Darstellung anmerken, daß der Dichter selbst gesehen und von schöpferischem Drange getrieben dargestellt hat; es muß ferner in dem Werke alles, vor allem das, was an und für sich peinlich wirkt, an seiner Stelle, Licht und Schatten müssen richtig verteilt — kurz, das Werk muß wirklich ein Kunstwerk sein. Nur dann sind die „unsittlichen" Elemente berechtigt, wenn sie in der Totalität des Werkes rein aufgehen, oder doch nur mit dem Bruch, den die Unvollkommenheit alles Irdischen bedingt. In dieser Weise enthält sie fast jedes bedeutende Werk, jede Tragödie z. B.; denn die Leidenschaft an und für sich ist schon etwas Unsittliches, die Aufhebung der inneren Harmonie des Menschen und eine Bedrohung anderer Wesen. Ohne Leidenschaften aber kein Leben und ohne Leben kein Kunstwerk. Doch ich weiß wohl, die Mehrzahl der Beurteiler denkt an etwas ganz anderes, wenn von Unsittlichkeit in der Poesie die Rede ist. — Jeder bedeutende Dichter, haben wir dann gefunden, erfüllt ohne weiteres die sittlichen Ansprüche, die man an eine Dichtung stellt, ist es doch seine eigenste Gabe, die Welt richtig zu sehen und darzustellen. Seine große Individualität giebt dem Stoffe die Form; Form ist eigentlich weiter nichts, als das Individuelle im Kunstwerk. Freilich, nur insoweit die Kunstmittel ausreichen, kann die Darstellung vollkommen sein, jede Kunst appelliert an eine größere oder geringere Illusionsfähigkeit dessen, der sie genießen soll, die Dinge selbst kann die Kunst niemals geben. Nun aber ist die Kunst selbst wieder nicht das Produkt eines Einzelnen, eine lange Entwicklung der Menschheit hat sie geschaffen. Giebt das einzelne dichterische Individuum dem Stoff die Form, so entlehnt er doch meist die Formen, schon die sprachlichen, dann die poetischen. In den poetischen Formen liegt aber viel mehr, als man gewöhnlich annimmt; es ist oft bloß eine Frage der äußeren Form, ob ein Stoff peinlich wirken soll oder nicht. Bekannt ist die Bemerkung Goethes, daß sich der Inhalt seiner „Römischen Elegien", in den Ton und die Versart von Byrons „Don Juan" übertragen, ganz verrucht ausnehmen müsse, und nur in der dramatischen Form, die stets ein volles Weltbild verspricht und den großen Hintergrund wie den weiten Horizont erfordert, wirkt der Stoff von Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" so widerlich. So kommt denn dreierlei in Betracht, wenn man ein Kunstwerk zu beurteilen hat: der Stoff (das Materielle), die äußere Form (das Generelle), die innere Form (das Individuelle). Letztere gibt allezeit den Ausschlag: der Stoff geht dem Dichter auf, die äußere Form kommt meist unwillkürlich, hinter der inneren aber steht er mit seiner ganzen Persönlichkeit, und so entscheidet, wenn man vom sittlichen Standpunkte urteilen will, zuletzt diese. Persönlichkeit des Dichters aber und Artung seines Talents pflegen sich zu entsprechen; wo ich also im Kunstwerk wahre Poesie bemerke, da ist auch wahre Sittlichkeit, und so sind nicht bloß, wie Schiller meinte, Wahrheit und Schönheit im Bunde, die Sittlichkeit tritt noch hinzu, nicht als strenge Richterin, nur den Bösen schreckend, im Auge das, ohne was auch die Kunst, und wenn sie mit Engelzungen redete, nichts ist: die Liebe.

Adolf Bartels.

Dichtung.

Rundschau.

* **Schöne Literatur. 47.**

Des Sonnenreiches Untergang. Ein Kulturdrama in fünf Aufzügen von Wolfgang Kirchbach. (Dresden, Pierson, 1,50 Mk.)

Es ließe sich mit dem Verfasser darüber rechten, ob, wie er im Vorwort andeutet, sein Werk dem Wesen nach den gegenwärtigen besonders verwandte Kulturbewegungen darstelle. „Wie eine rasend gesteigerte Gewinnsucht ein ganzes Volksgemeinwesen samt seiner hochentwickelten Kultur zu grunde richtet", das würde eine Parallele zu unserem Heute nur dann ergeben, wenn sichs auch im alten Peru um Feinde gehandelt hätte, die aus dieser Kultur selber erwachsen wären. Aber trotz der Wirren im Innern des Inkareichs haben wir nicht den geringsten Grund, seinen Untergang als eine Notwendigkeit anzunehmen, die sich auch ohne das Einbrechen der Pizarroschen Abenteurer, also ohne ein für jene Welt wirkliches aber unerhört unwahrscheinliches Ereignis vollzogen hätte. So sehr uns also die mancherlei Anklänge in der Verfassung von Alt Peru an Ideale der Gegenwart interessieren — die Verwandtschaft gerade des tragischen Unterganges dieser Welt mit sozialen Entwicklungen unserer Zeit können wir nicht erkennen.

Es hätte jedoch des Konstruierens einer solchen Verwandtschaft nicht bedurft, um unsere Teilnahme für den Stoff zu wecken: Kirchbachs dichterische Begabung hat sich von je nicht zuletzt im Finden vortrefflicher Stoffe für seine Dichtungen geäußert, und er hat diesmal einen seiner besten Griffe gethan. Die Vernichtung des Sonnenreiches mit seiner hohen Kultur durch eine Bande fremden Gesindels ist ja so erschütternd, daß ihre dramatische Behandlung des echtesten Dichters echtester Mühen würdig wäre. Aber leider zeigt Kirchbach auch in diesem Werke das bei ihm so häufige seltsame Miteinander von poetischem Gold und poetischem Blei — das leichtgeschmolzene Blei bildet hier die Hauptmasse, das Gold liegt, und oft noch fest, dazwischen. Lange Stellen des Dramas sind gereimte Prosa, dann kommt wieder eine, die nur der echte Dichter schreiben kann, der in Kirchbach steckt. Wir werden angeregt, enttäuscht, wieder angeregt, wieder enttäuscht, bis wir das Ganze mit dem Gefühl aus der Hand legen, einen hervorragenden Menschen, aber

Digitized by Google

nicht zu seiner glücklichsten Stunde gesprochen zu haben. Denn dieses Drama ist viel zu flüchtig, ist mit viel zu wenig Versenkung in die Anschauungen und Empfindungen des Stoffes gearbeitet. Schade, daß der so hoch begabte Verfasser den Gedanken an eine gründliche Durch- und Umarbeitung wohl kaum auch nur erwägen dürfte. A.

Überspannt. Roman von Balduin Groller. (Dresden, E. Pierson, 3 Mk.)

Bei der sittlichen Unvollkommenheit der Menschennatur ist es leider wahr: es langweilen uns mitunter Leute, die doch durch und durch brav sind. Ihr Reden und Handeln und ganz besonders ihr liebenswürdiges Bestreben, auf unsere Interessen einzugehen, sollte uns eigentlich ein Freundschaftsempfinden abringen, und doch sind wir jedesmal beinahe froh, können wir den korrekten Verkehr mit ihnen ein Weilchen unterbrechen. Wir sehnen uns in ihrer Gegenwart nach einem Menschen, dessen Fehler uns ehrlich ärgern, dessen Vorzüge uns warm erfreuen könnten. Einer von jenen wohlgearteten bedächtigen Naturen möchte ich nun Balduin Grollers neuestes Werk vergleichen. Der Verfasser hat unzweifelhaft das Bestreben gehabt, ein zwar spannendes Buch zu schreiben, das aber mit den leichtfertig unterhaltenden Romanfabrikaten sonst nichts gemein haben sollte. Er bespricht daher die brennendsten Tagesfragen, als da sind Arbeiterelend, Standesdünkel, besonders in seiner Auffassung der Duellfrage, Volksbefreiung, Sozialdemokratie, er macht gelegentlich sogar einen kleinen Abstecher ins Gebiet der Kunst. Der Roman beginnt mit der Maifeier der Wiener Sozialdemokraten und er endigt recht wirkungsvoll mit der Bekehrung eines Vollblutaristokraten zum Volk und mit dem gewaltsamen Ende eines heldenmütigen Agitators. Aber trotz all der schönen und dem Gegenstande nach doch eigentlich aufregenden Ereignisse bleiben wir ziemlich kühl, die rechte Begeisterung will nicht erwachen. Ja, es scheint mir, der Herr Verfasser selber bleibe im ganzen kühl; er steht seinem literarischen Kinde sehr reserviert gegenüber und sieht gelassen zu, wie es durch seine Zurückhaltung krank wird, blutarm nämlich. Man lese einmal diese Stelle, die von dem ergreifendsten Geschehen des ganzen Buches handelt. „Maud stand im Banne eines jähen Schreckens und einer tödlichen Angst. Sie sah sich plötzlich einer erschütternden Wirkung gegenüber, ohne deren Ursache zu kennen. Das Schreckgefühl ergibt sich ja gerade aus der scheinbaren Zusammenhangslosigkeit zwischen Ursache und Wirkung, und darin besteht seine seltsame Verwandtschaft mit dem Witze, nur daß dieser eine Spannung zu einer heiteren Lösung vorbereitet, während jener mit einer lähmenden Angst einsetzt." Mit dieser Parallele zwischen Witz und Angst wird eine Todesankündigung eingeleitet!

Immerhin, trotz der nüchternen Schreibweise: ein respektables Buch. Es behandelt doch wenigstens ernste Verhältnisse ernsthaft. E.

Poveretto und andere Novellen. Von Rudolf Presber. (Dresden, E. Pierson.)

Die drei hier vereinigten Novellen haben das Gemeinsame, daß sie sämtlich in Malerkreisen spielen: aber eine energische und charakteristische Zeichnung dieses künstlerischen Milieus wird uns nicht geboten, es bleibt im Großen und Ganzen bei oberflächlichen Skizzierungen und stimmungslosen Andeutungen. Ebenso entbehren die Novellen in jeder anderen Beziehung der Kraft, Tiefe und Eigenart. Vor allem werden uns die geschilderten Persönlichkeiten in ihrem innersten Denken und Fühlen so wenig nahe gerückt, daß unsere Teilnahme an ihren Schicksalen nur gering bleibt. Am meisten zieht uns noch die erste Novelle „Poveretto" an, die von dem trüben Geschick eines jungen, buckligen Malers erzählt, leider nicht ohne Sentimentalität. Wie sie, ist auch „Die Madonna della Sedia" tragischen Inhalts: diese behandelt den schon so oft novellistisch dargestellten Fall, daß ein junger armer Mann seine Jugendgeliebte als die unbefriedigte Gattin eines reichen alten wiederfindet und nun mit ihr ins Verderben rennt. Aber es mangelt hier auch an jeder Vertiefung des Problems. Die dritte Erzählung soll „lustig" sein, doch ist ihr breitgesponnener Humor meist nur recht fader Natur. Aber trotz allem Gesagten beweisen einige Züge, daß Presber, der schon auf lyrischem Gebiet Anerkennenswertes geleistet hat, auch als Novellist nicht ohne Begabung ist.

E. Höber.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus Berlin wird uns geschrieben:

Fulda ist in seinen „Kameraden", welche im Deutschen Theater aufgeführt werden, von der Bahn des so erfolgreichen Talismans wieder abgewichen und in die Gegenden zurückgekehrt, in denen er die „Sklavin" spielen ließ. Aber er hat sich einen neuen Ton hinzugewonnen, den er aus der Beschäftigung mit Molière lernte: einen satirischen. Er hat diesen neuen Ton noch nicht ganz in sich aufgenommen und den alten noch nicht ganz vergessen, und so schwankt sein Stück sehr zu seinem Nachteil auf der Scheide zwischen Satire und Familiendrama. Eine Frau, die aus der nüchternsten Provinz stammt und mit einem Teppichfabrikanten als Ehegatten ganz zufrieden war, hat sich von der Großstadt den Kopf verdrehen lassen, sie wurde absonderlicher und eigenwilliger und eines schönen Tages entdeckte sie zum Leidwesen ihres jovialen, frischen Mannes ihren „Geist." Natürlich war es im Grunde nicht ihr eigener Geist, sondern der eines hypergroßstädtischen Schriftstellers, welcher seine süßen Dekadenzgedichte und Fin de siècle-Stimmungen in die Welt sandte, daß sie hundert schwachen Frauen in den Schoß fielen. Aber im grunde genommen war dieser Geist des Herrn Schriftstellers Egon Wulff natürlich auch wieder nicht sein eigener, er war ein gespielter, ein geborgter, ein von anderen schon abgetragener Geist. Denn Egon Wulff hat gar keinen Geist, er hat nur ein niedriges Ziel, sich jene Frau zu gewinnen, die in seine Schlinge fiel. Sie kommt ihm entgegen, er ihr, und als sie vor der Schwelle stehen, müssen sie zu ihrem großen Bedauern merken, daß sie sich nur mit Worten geküßt haben und im Grunde der Seele gänzlich fremd sind. Noch einmal steigen sie auf die äußerste Zinne des Fin de siècletums, sie berauschen sich an der „süßen Wollust der Entsagung", dann — ja dann, was machen sie dann? Sie sind in Verlegenheit und nicht einmal in selbstverschuldeter, der Dichter brachte sie in eine fürchterliche Klemme: mit ihrer schönen Entsagung stehen sie starr vor einer Familienszene, die sich da neben ihnen unterdessen abspielte. Der Herr Teppichhändler hat in einer jungen Lehrerin eine ihm mehr zusagende Lebensgefährtin gefunden und sich mit ihr verlobt, die Lehrerin ist die Tochter eines Kegelfreunds, der Kegelfreund hat eine Pension und in dieser Pension hat sich die Wulffschwärmerin, als sie die Nora ins Leben übersetzen wollte, eingemietet. Was sollen die Leutchen nun machen? Die Frau müßte sich wundern, daß sie, die renevolle, nun von ihrem Mann nicht zurückgenommen wird, der ihr doch noch Monate lang in diese Pension nachlief, Herr Wulff müßte sagen, wie er schon wiederholt betonte, daß er ja selbst verheiratet sei, — nein, der Fabrikant läßt sie nicht zu Worte kommen, er redet ihnen zu, sich zu heiraten, er umarmt kreuzvergnügt seine Lehrerin. Die arme Nora reist nach Nizza, und ihr geistiger Verführer drückt sich wieder einmal. Das ist doch eigentlich sehr traurig, aber man weiß nicht, ob man sich auf die Familienseite stellen und die tiefe Tragik vermissen soll oder ob man auf der satirischen Seite bleiben und die Familie lächerlich ernst finden soll.

Digitized by Google

Da gibt es kein Herauskommen, und zuletzt wägt man nur noch ab, ob die Satire oder die Familienszene amüsanter, organischer und gehaltvoller sei, man entscheidet sich für die Satire und schließt mit der Hoffnung, daß es dem technisch so gewandten und im Dialog so witzigen Verfasser gelingen möge, einmal ganz auf diese Seite sein Objektiv einzustellen.

Im „Neuen Theater" gibt man jetzt Paillerons „Komödianten". Das Stück ist zu pariserisch, als daß es den Berliner in den Einzelheiten allzusehr interessieren könnte. Und gerade die Einzelheiten sind seine Stärke, die Kauserie ist sein Bestes. Selbst die „Idee" verschwindet dahinter. Es ist nichts Neues, daß Politiker, Künstler, Akademiekandidaten, Schriftsteller, Gesellschaftslöwen männlichen und weiblichen Geschlechts Komödianten sind. Es ist nichts Neues, daß der beste dieser Komödianten der politische Streber ist, der es vom Reporter über den Sekretär zum Deputierten bringt: Daudets Nouma Roumestan ist ein alter, guter Typus dafür. Dieses Schauspiel zum Schauspiel gemacht zu haben, war Pailleron Arbeit. Er vermischte geschickt diese ganze Gesellschaft von Gaunern und Heuchlern großen und kleinen Stils, er streute ein paar anständige Menschen (kennt man: ideale Künstler) und ein paar Gefühlsszenen (kennt man: die treuherzige Mutter im „Süden") dazwischen und braute ein Stück zusammen, das den amüsiert, welcher Paris kennt und den langweilt, der eine Handlung sucht. Pailleron karikierte, wiederholte, klebte, verzeichnete, schwatzte, aber — es gibt Kernstücke und es gibt Schalenstücke. Die Schale bemalte er so bunt und glättete sie so elegant, wie er es seiner Nation schuldig war — ein Kern aber, wie wir Deutschen ihn verlangen, ist nicht darin. Das ist der große Unterschied: der Deutsche will eine Erhebung mit nach Hause nehmen, der Franzose nur Bonmots. Die streut Pailleron wie Blumen. Oskar Bie.

Aus München wird uns geschrieben:

„Die neue Ehe", Drama in vier Akten von Julius Schaumberger — abermals ein Künstlerdrama. Während das neulich besprochene Stück: „Der Proletarier" von Maximilian Krauß die äußerliche Notlage eines Malers und deren Ausbeutung durch einen Kunsthändler zum Vorwurf hatte, handelt es sich hier um ein tieferes Problem, um die geistige Notlage eines Musikers in unglücklicher Ehe.

Der Komponist Theo Thalhammer hat eines reichen Großhändlers Tochter Paula geheiratet. Diese ist jedoch nicht im stande seiner Denkart zu folgen, an seinen Werken auch nur das allgemeinste Interesse zu gewinnen. Ein Motiv gleich dem in den „Einsamen Menschen" von Hauptmann, auch darin gleich, daß die Verwicklung eintritt durch den unvermeidlichen vertrauten Verkehr des Gatten mit einer ihn Verstehenden, Gleichgesinnten. Aber Frau Paula mißdeutet diesen Verkehr; feindselig tritt sie der Freundin ihres Mannes, einer gefeierten Sängerin, gegenüber und wirft ihr Ehebruch vor. Durch den hinzukommenden Gatten, der empört ist über die Beschimpfung, kommt es nun zum völligen Bruch. Er verläßt sein Haus, in welches er nur zurückkehren will, wenn die grundlose Beleidigung zurückgenommen ist. Aber auch die öffentliche Meinung ist gegen ihn und will die verletzte Moral an ihm rächen.

Dadurch wird sein neues Werk, in welchem die Freundin die Hauptrolle übernommen, bei der Einweihung eines Konzerthauses zu Fall gebracht. Das aber bringt unmittelbar den Umschwung. Paula, längst voll Reue über ihre Zweifel an der Treue ihres Mannes und voll neuer Liebe, trifft im Vorraum zum Saal mit dem schwergekränkten Manne und seiner Freundin zusammen. Hier kommt es zur Aussöhnung. Er will, daß die alte Ehe, in der sie fremd und friedlos neben einander gelebt haben, geschieden sein soll. „Und dann laß uns eine neue Ehe schließen, eine wahre Ehe! Aber vergiß nicht, daß diese neue Ehe nicht vor dem Altar, nicht vor dem Gesetz, sondern blos vor unserm Gewissen geschlossen wird, und daß sie in dem Augenblick verfällt, in dem sie vor unserm Gewissen nicht mehr bestehen kann!" —

Das Drama hat also gar nicht die neue Ehe selbst zum Vorwurfe, sondern nur ihre Vorgeschichte. Dies ein Vorwurf gegen den Titel — aber kein nebensächlicher. Denn ein solcher, nach dem Schluß gebildeter Titel hat nur dann eine Berechtigung, wenn wir zu der festen und ganz zweifellosen Ueberzeugung gebracht werden, daß die vom Dichter gegebene Lösung auch wirklich eine solche von Bestand ist. Wir glauben aber am Schlusse dieses Dramas nicht recht an den Bestand der neuen Ehe. Zwar hat sich der Komponist selbst zu der Erkenntnis entwickelt, daß ihn bisher nur egoistischer Ehrgeiz und Ruhmsucht geleitet, daß ihm sein Weib nur Mittel zum Zweck gewesen. Aber als nun die neue Ehe geschlossen wird, da stehen wir wieder vor demselben Problem wie zu Beginn des Stückes: wird nicht das Unverständnis der Frau abermals zu neuen Verwicklungen Anlaß geben, dieser Frau, von welcher der Gatte sagt: „nur den Respekt vor der Kunst im Allgemeinen, eine Ahnung davon, was den Künstler vom Alltagsmenschen unterscheidet, sollte sie haben — und das macht mich zuweilen toll, daß sie das nicht hat"? Woher soll sie, die „mit der Milch einer jämmerlich kleinlichen Denkungsart aufgezogen" ist, der ein „erbärmlicher Philister- und Pharisäergeist eingeimpft ist", woher soll diese Frau ihn künftighin verstehen? Darauf bekommen wir keine Antwort.

Der Aufbau der Handlung ist nicht ungeschickt. Der Dichter weiß mit jeder Szene zu packen. Aber das Interesse haftet an den Äußerlichkeiten des Ganges der Handlung, berührt kaum die seelischen Vorgänge und Stimmungen. Das ist nicht durchaus als Vorwurf gemeint. Denn ich halte das Drama nicht für den geeigneten Ort, nur psychische Entwicklungen zu geben. Wenn ganz hervorragende Dichter es vermögen, uns ausnahmsweise mit solchen zu fesseln, so ist hiermit noch keine Regel aufgestellt. „Die neue Ehe" bringt vor allen Dingen Handlung, vielleicht etwas zu viel für modernen Geschmack und manchmal recht konventionell erfunden. Dafür halte ich z. B. die Einführung des Lebemannes, der von dem Zwiespalt der beiden Gatten profitieren will. Andererseits erscheint dadurch, daß auf die psychische Stimmung zu wenig eingegangen wird, manches ganz unmotiviert und vom Zaun gebrochen, so Thalhammers überraschendes Verlassen des Hauses und sein Anstreben der Ehescheidung, so Paulas unvorbereitete Versöhnungsstimmung.

Was ich aber an diesem neuen Drama (wie auch am „Proletarier") zu tadeln habe, das sind die eingestreuten langen Reden, die im vorliegenden Fall Kunst und Künstler, Moral und Spießbürgertum betreffen. Hier merkt man, daß die Worte nicht im Rahmen der Bühne bleiben sollen, daß nicht nur die handelnden Personen unter sich sprechen, sondern daß es der Dichter ist, welcher von der Bühne herab dem Publikum predigen will. Dieser Fehler wird dem Autor zeigen, daß sein dramatisches Gestaltungsvermögen sich noch zu kräftigen habe. Der Dichter kann ja im Grunde genommen von der Bühne herab alles sagen, auch Tendenziöses — ich möchte sogar behaupten, alle echten Künstler beabsichtigen außer der ästhetischen noch eine moralische Wirkung ihrer Werke. Sie erreichen diese aber nur, wenn alles, was sie sagen, nicht nur Wort geblieben ist, sondern Gestalt angenommen hat.

Trotz dieser nicht nur vom Kritiker empfundenen Schwäche errang das Stück einen vollen Erfolg. Der Dichter, schon vorher bekannt durch seine Dramen: „Die Freude" und „Ein pietätloser Mensch", war nicht anwesend. Fr. Carstanjen.

Digitized by Google

* Schriften über Dramatik und Bühnenwesen. 6.

Henrik Ibsen et le théâtre contemporain. Von Auguste Ehrhard. (Paris, Legène, Oudin et Cie.)

Ibsen ist bekanntlich in Frankreich seit mehreren Jahren eine von den Größen, von denen man spricht; daß man ihn auch kennt, zeigt Ehrhards Buch, eine mit außerordentlicher Sorgfalt und liebevoller Hingabe an den Gegenstand geschriebene ästhetisch-geschichtliche Untersuchung der dichterischen Thätigkeit Ibsens. Willst Du den Dichter recht verstehen, mußt Du in Dichters Lande gehen. Nur wer den Dichter versteht, wer alle die Wurzelfasern kennt, die ihn mit dem heimatlichen Boden verbinden, oder die Kanäle, aus denen ihm neue Nahrung zugeflossen ist, vermag ihn auch zu beurteilen. Der Verfasser des vorliegenden Buches hat sich dieser Mühe, zu untersuchen und begreifen zu lernen, mit Eifer und Glück unterzogen. Er erklärt aus den klimatischen und landschaftlichen Eigenheiten der Heimat Ibsens den Hang zur Träumerei, die in das Ungeheuerliche strebende Phantasie, und im grellen Gegensatze dazu den Sinn für das Praktische, das Wirkliche — Gegensätze, wie sie Peer Gynt in sich vereinigt. Ehrhard verfolgt die Entwicklung des Dichters von der Periode der Romantik zu der der philosophischen, der realistischen bis zu der der symbolischen Dramen, d. h. von „Catilina" und den „Kronprätendenten" zu den Werken „Brand", „Kaiser und Galiläer", ferner zu den modernen Dramen: „Bund der Jugend" bis zu den „Gespenstern" und endlich vom „Volksfeind" bis zu „Hedda Gabler." Von dem mächtig bewegten, aber äußerlichen Romantizismus schreitet Ibsen zur Verinnerlichung der seelischen Probleme, zur Erörterung religiöser Fragen, der Willenstheorien, wie sie Schopenhauer und in Norwegen Kierkegaard angeregt hatten; die Aufgabe, sittlich zu wirken, tritt bei ihm nach und nach mehr in den Vordergrund und läßt ihn die Frage der Bühnenmöglichkeit vergessen. Die Flut der Gedanken zerbricht die Formen. Hatte er so das geistige Feld, auf dem er seine Schlachten auszuführen gedachte, erobert, so wendet er sich nun dem strengen Realismus mehr und mehr zu. Die äußerlichen Verhältnisse, in denen sich seine Menschen bewegen (das Milieu), werden scharf umrissen, selbst ihre Gestalt, ihr Alter wird bestimmt; im Innern sucht er die waltenden psychologischen Gesetze zur Geltung zu bringen, er betont das Gesetz der Erblichkeit, er schildert den geistigen, den sittlichen Charakter der Gestalten auf das genaueste und schafft dabei vorzugsweise Typen von zweierlei Art: solche, in denen das sittliche Element, das Leben der Seele vorherrscht, und solche, die ihren Instinkten leben. Die einen entstammen dem Geiste des Dichters, die anderen der Wirklichkeit. Beide aber sind wirkliche Individualitäten, keine leeren Schemen, keine Abstraktionen. Hand in Hand mit der Treue und Schärfe der Charakteristik geht die straffe Geschlossenheit und logische Strenge in der Entwicklung der Handlung, in der ein Schritt auf den andern folgt. Oft geht dem Drama, das wir auf der Bühne sehen, ein anderes voraus; dessen logische Konsequenzen bilden dann das eigentliche Drama; so sind die Gespenster gewissermaßen nur der Schluß einer zwanzigjährigen Tragödie. Dem Realismus entspricht der Pessimismus Ibsens. Wie bei den Charakteren der Handlung, so wird auch in der Sprache der Wirklichkeitsstil angestrebt. Trotzdem gibt Ibsen nicht eine Photographie des Lebens, er weist deutlich auf die für die Entwicklung wichtigen Momente, er bereitet vor, er legt der Handlung endlich eine These der Moral zu Grunde, ohne sie den Personen aufzudrängen, er läßt sie als Quintessenz aus den Dingen, Menschen und Ereignissen hervorgehen. Aber jenseits der Welt, welche die wissenschaftliche Erkenntnis uns enthüllt, ahnen wir noch eine dunkle Welt, wir fühlen uns zu den Abgründen hingezogen, deren Ende noch unerforscht ist, wir fühlen den Zauber des Geheimnisvollen. Der Symbolismus bildet nun die Kunstform, die unserem Wunsche nach Darstellung der Wirklichkeit und unserem Bedürfnisse, über sie hinauszudringen, genug thut. Er verbindet Konkretes und Abstraktes, er ist die Idealisierung des Stoffes, die Suggestion des Unendlichen durch das Endliche. So ist der „Volksfeind" die Tragödie des Reformators, der an der Gemeinheit scheitert, die Krankheit der „Frau vom Meere" ist das Bedürfnis nach Unabhängigkeit, und „Hedda Gabler" schildert den Kampf zwischen dem Geist der Vernichtung und dem Genius der Zukunft. In der Technik dieser Dramen kommt Ibsen zu noch größerer Einheitlichkeit des Stils. Unter der Oberfläche der äußeren Handlung entwickelt sich eine intellektuelle. In der Anschauung des Dichters hat sich ein Umschwung vollzogen. Er glaubt noch an die Lehren, die er früher vertreten, aber er hält sie für undurchführbar, er ironisiert seinen Helden, so im „Volksfeind", in der „Wildente". Ibsens symbolische Dramen bedeuten für Ehrhard den Stil der Zeit, sie entsprechen ihrem wissenschaftlichen Sinne wie dem Sinne für das Geheimnisvolle.

Wir haben die Ausführungen des französischen Forschers in ihren Hauptlinien wiedergegeben, um die Methode der Darstellung zu zeigen; man sieht, daß der Verfasser in die Gedankenwelt des Dichters tief eingedrungen ist und ihn ganz vortrefflich aus sich heraus erklärt. Offenbar steht Ehrhard ganz auf dem Boden Ibsens, er wird bisweilen zum begeisterten Apologeten des Mannes. Was wir vermissen, ist eine Kritik des Dichters von einer höheren Warte. Wenn Ehrhard diese erklommen hat, dürfen wir von dem Verstehenden vielleicht erhoffen, daß es ein billig und klug Urteilender werde. **L. Lier.**

Musik.

* Musik-Literatur. 19.

Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. Von Dr. A. Voigt. (Berlin, Robert Oppenheim [Gustav Schmidt], geb. 2,50 M.)

Schon der Neuartigkeit des Gegenstandes wegen verdient dies Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen die Beachtung der Natur und Vogelfreunde, und das sagt ja wohl schon: auch der Kunstfreunde. Es bietet viel erfreuliche Anregung und Belehrung, die Darstellung ist durchweg frisch und fesselnd. Eigentliche Quellen gab es für den Verfasser ja kaum, außer dem alten weltbekannten Naumann, der denn auch nach Gebühr und mit schuldiger Ehrfurcht recht häufig zu Rate gezogen wird. Aber zumeist war Voigt auf sich selber, auf eigene Beobachtung angewiesen. Als ein besonderer Vorzug sei die trefflich planvolle Anlage, die übersichtliche Gliederung hervorgehoben: wer das Buch nur einmal flüchtig durchblättert hat, findet sich darin zurecht wie in einem Lexikon. Es praktisch bei Ausflügen zu benutzen, die charakteristischen Weisen des Vogelgesanges sofort an Ort und Stelle zu bestimmen und aus dem Gesang auf den Sänger zu schließen, gilt dem Verfasser als Zweck und Ziel seines Buches. Für einen Band zum bequemen Durchlesen in der Stube sollen wir es nicht halten, vielmehr es in ähnlicher Weise benutzen wie die bekannten „Floren", die der Botaniker einsteckt, um neue Pflanzen sogleich draußen, wo er sie findet, selbst bestimmen zu können.

Zunächst begegnen wir einer Übersicht über die verbreitetsten einheimischen Vögel, geordnet nach der Zeit ihrer Ankunft, die Jahresvögel nach der Zeit, da sie sich am meisten hören lassen. Sodann erklärt der Verfasser eingehend seine schriftliche Darstellung der Vogelstimmen. In dem folgenden systematischen Teil, der 160 Seiten umfaßt, wird der Gesang unserer sämtlichen einheimischen Vögel ausführlich gekennzeichnet und zugleich werden die unbekannteren Vögel selbst ausführlich beschrieben.

Digitized by Google

Ratschläge für Anfänger folgen, um etwaiger Entmutigung vorzubeugen. Sodann kommt ein nutzbringender Führer zu ornithologischen Ausflügen: Schilderungen des Vogellebens bei Gängen durch Gärten und Anlagen nach einem Laubwalde zu Ende März und Anfang Mai, Ausflüge durch einen Nadelwald, durch Felder, Wiesen, Brachen, Dörfer, nach Teichen, Sümpfen, Flüssen. Mit einer nützlichen Tabelle zum Bestimmen der gewöhnlicheren Vogelstimmen und einem alphabetischen Vogelnamen-Verzeichnis schließt das Buch.

Noch Einiges über Voigts schriftliche Darstellung von Vogelstimmen. Vogelgesang, selbst in deutlichen Tönen pfeifend vorgetragenen, wie die Weisen der Amsel, der Mönchsgrasmücke, der Nachtigall, wie auch die feststilisirten kleinen Motivchen des Hänflings, des Rotkelchens, sogar das Terzenpfeifen der Meisen, den Kukuksruf, ja den stereotype Goldammerschlag mit seinem deutlichen Schlußintervall — alle diese Naturtöne in Noten fassen zu wollen, in die Notenschrift der Musiker, bleibt durchaus vergebliches Bemühen, weil sie nicht wie künstlich erzeugte Töne streng gesetzmäßig an die Halbtonstufen unseres Tonsystems gebunden sind, die wechselnden Tonstufen des Vogelgesangs sogar zu allermeist in sehr geringen Abständen von einander sich bewegen und Viertel-, Achteltöne, ja noch engere Intervalle bilden. So ist es dem Verfasser denn auch in keinem Fall wirklich überzeugend gelungen, in Noten ein deutliches Klangbild vom Vogelgesang zu vermitteln. Wir haben gewissenhaft und wirklich sehr optimistisch entgegenkommend alle seine Versuche geprüft, die ihm Mühe genug gekostet haben mögen.

Wesentlich anders allerdings steht es um Voigts besondere Zeichen, die Bewegung, den Rhythmus des Vogelgesangs zu veranschaulichen: eine Folge von Punkten für kurz angeschlagene, von Strichen für gehaltene Töne, Kommata mit der Spitze nach oben für Töne mit Vorschlag ähnlichem Ansatz, auf einen Strich eng aneinander aufgereihte Punkte für schnelle gebundene Tonfolgen, Doppelstriche für Schrill- und Kreischtöne u. s. w. Damit ist in der That die Möglichkeit gegeben, in sinnreicher Weise den Lock-, Warn-, Unterhaltungsruf, sowie zusammenhängenden Vogelgesang zu verbildlichen. Diese Art Vogelnotenschrift lassen wir schon gelten. Auch die wechselnde Tonhöhe kann dabei leicht angedeutet werden durch auf- und niedergehende Richtung der Zeichen. So besteht beispielsweise der allbekannte Frühlingsruf der Kohlmeise in Voigts Notirung aus einer Folge schräg neben einander stehender Doppelpunkte. Selbst Crescendo und Diminuendo ist durch zunehmend stärkeren und abnehmend schwächeren Druck der Punkte und Striche angedeutet. Die Tonhöhe des Vogelgesanges genau festzustellen ist ja rein unmöglich und auch gar nicht so wichtig, in der drei- und viergestrichenen Oktave und darüber hinaus haben wir sie zu suchen. Es genügt da schon immerhin die betreffende Oktave oder die ungefähren Grenzintervalle gewissermaßen als Vorzeichnung dem aus Punkten und Strichen bestehenden Klangbilde beizufügen und ferner gleichsam als Text, um die größte Deutlichkeit und sichere Verständlichkeit zu erzielen, des alten Naumanns unübertrefflich beobachtete, charakteristische Sprachsilben Zeichen darunter zu setzen, z. B. sein tivüdiwüdi der Kohl-, zizizirrrr der Blaumeise, zick-zick-zick-zick-terillillillillill des Grauammers, Tititütütütutaschitzkabier des (Würzgebier-) Edelfinken u. s. w.

Man sieht, um heutzutage „vogelsprachenkund" zu werden, bedarf es keines Drachenblutes mehr. Wir haben es nachgerade so herrlich weit gebracht, der Vogelsprache wissenschaftlich beizukommen und schreiben systematische Vogelstimmen-Bücher. Wenn die Beschäftigung mit dieser unerschlossenen Wissenschaft ihre Jünger nun auch nicht zu Siegfrieden macht und Jedem zu einer Brünhilde verhilft, so kann sie doch Jedem zu einer Quelle reinster Freuden werden insofern, als sie seine Liebe und sein Verständnis für die musikalische Seite des Naturlebens wesentlich zu vertiefen vermag. Karl Söhle.

Vermischtes.

* Schriften über Ästhetik.

Das Jenseits des Künstlers. Von Friedrich von Hausegger. (Wien, Karl Konegen.)

Was der Name Friedrich von Hausegger für die Ästhetik der Tonkunst geworden ist, daß er mit seiner Losung „Musik als Ausdruck" nichts weniger als den siegreichen Kampfruf gegen Hanslicks „Musikalisch-Schönes" bedeutet, das braucht man den Lesern des Kunstwarts nicht erst zu sagen. Daß der vortreffliche Grazer Gelehrte aber mit einem neuen Werke seiner Feder als wissenschaftliche Persönlichkeit und philosophischer Charakterkopf nunmehr auch für das Gesamtgebiet der Ästhetik das geworden ist, was man so mit dem Worte „epochemachend" zu bezeichnen pflegt, daß er mit dem vorliegenden Buche der Führer und Begründer einer völlig neuen Ästhetik aller Künste überhaupt zu werden verspricht, an dessen Untersuchung eine ganze Schule mit der Zeit noch anknüpfen wird, das wird gerade an dieser Stelle doppelt interessieren.

„Das Schöne ist schön, auch wenn es weder geschaut, noch empfunden wird", hatte noch ein Hanslick in den fünfziger Jahren frischweg verkündet. Das war aber eine hochmütige und dazu leichtsinnige Ästhetik, die — gleich als ob ein Kant nie gelebt und gewirkt hätte — sich ohne weiteres einbildete, das Kunstwerk als eine Objektivität, isoliert vom Subjekte, aus dem bloßen Formalismus seiner objektiven Erscheinung heraus ergründen zu können, und der man nicht erst das Schopenhauersche: „Kein Objekt ohne Subjekt und umgekehrt!" entgegen zu halten brauchte, um sie alsbald schon als innerlich unwahr und wissenschaftlich unberechtigt zu empfinden. Es dauerte daher auch gar nicht lange, so war ein Helmholtz von dieser tönend bewegten, im Grunde aber doch toten und leeren Form Arabeske zu der „Lehre von den Tonempfindungen" übergegangen. Steinitzer untersuchte hierauf die „psychologischen Wirkungen" jener selben musikalischen Formen auf das den Kunsteindruck empfangende Subjekt, Dreher schrieb seine „Physiologie der Tonkunst" und Hausegger — abseits bleibend von dem Schul- und Gelehrtenstreite einer (induktiven) Ästhetik „von unten" wider die ältere (deduktive) Forschungsweise „von oben" — hatte schon damals jener falschen Ästhetik „von außen" das treffende Schlagwort einer Ästhetik der Zukunft „von innen" entgegengestellt; namentlich aber hatte er in seiner „Musik als Ausdruck" die Forderung nach einer Psychologie des ästhetischen Empfindens, nach einer Naturgeschichte des Publikums scharfsinnig genug erhoben. Von der stolzen, unfruchtbaren, längst unzeitgemäß gewordenen Fachästhetik aus war man also, unbefriedigt gelassen durch ihr unzulängliches Wissen und ihre negativen Ergebnisse, ganz folgerichtig zur voraussetzungslosen psychologischen Forschung mittlerweile fortgeschritten, und es ist noch keine zwanzig Jahre her, daß auch der Katheder-weisheit unserer Universitätsgelehrten eine dunkle Ahnung davon aufzudämmern begann, daß die annoch verrammten festen Burgen der ästhetischen Grundprobleme möglicherweise vom psychologischen Gebiet aus eingenommen werden könnten — besonders auf Horwiczens „Psychologische Analysen" verwies man damals, nicht ohne Witterung für das, was not that, in den Kollegien jüngerer Dozenten.

Auch noch ein anderer, geradezu sträflicher Hochmut beherrschte nämlich bis dahin die ästhetische Fachwissenschaft, ganz ebenso wie die nach streng philologischer Methode arbeitende trockene Kunsthistorie, der sich mit der Zeit noch bitter rächen sollte — eine anmaßende, weil gänzlich unangebrachte Überlegenheit des registrierenden, reproduzierenden Gelehrten gegenüber dem

Digitized by Google

Leben spendenden, produktiven Künstler, welche gewissenlos, dazu durch gebieterische Würde verletzend, dem das Schöne aufnehmenden, genießenden Subjekt nur immer zurief: „Auf die Künstler, wo sie aus der geistigen Werkstatt ihres Schaffens plaudern, wo sie in ihrer subjektiven Befangenheit und persönlichen Einseitigkeit Geheimnisse des Werdeprozesses der Kunst absichtlich oder unabsichtlich mitzuteilen versuchen, dürft ihr niemals hören!" Jener alte, schon aus dem antiken Griechentum bekannte Satz, daß „Gleiches stets nur von Gleichem (also nicht der Künstler vom Philister) erkannt werden könne", er schien wie erschüttert; ein Primat der Wissenschaft vor der Kunst war damit auf den Thron erhoben, den ein Richard Wagner zwar theoretisch durch seine Schriften längst entwurzelt hatte, dessen praktisches Andauern aber als Verdrängung des Künstlerischen durch ein gewaltig, bis zum Übermaß angewachsenes Gelehrtentum in unserer Epoche dem Erscheinen eines sonst keineswegs einwandfreien Werkes, wie jenes „Rembrandt als Erzieher", namentlich aber auch den Konrad Langeschen Mahnrufen eine so starke Berechtigung verleihen mußte.

Endlich ist — alles immer zum Verständnis des Friedrich von Hauseggerschen Buches — eines dritten, kaum gelinderen Hochmutes der Wissenschaft noch zu gedenken: der bekannten unüberwindlichen und für aufgeklärte Forscher geradezu lächerlichen Scheu vor allem, was nur irgendwie nach „Okkultismus", nach Traumleben, somnambulen Zuständen, Hypnose, Psychose und Suggestion von weitem aussieht — als ob es nicht Dinge gäbe im menschlichen Leben, bei deren Ausforschung und Ergründung unser waches Bewußtsein weit eher hinderlich als fördernd sich erweist! Was außerhalb unseres Bewußtseins liegt, braucht darum noch nicht auch außerhalb unseres Wesens zu liegen, im Gegenteil, es begreift oft gerade die eigentlichen Tiefen unserer Seele in sich, deren geheimem Pulsschlag und lebendigen Trieb jedern es mit dem inneren, statt mit dem äußeren Ohre nur erst einmal zu lauschen gilt; und wenn z. B. Schopenhauer meint, daß der Musiker über Dinge Aufschluß gibt, träumend, wie eine Somnambule, von denen er wachend keine Ahnung hat, so sollte man an einer solchen Äußerung nicht mit vornehmem Achselzucken und überlegener Ablehnung vorbei gehen, sondern vielmehr von ihr die philosophische Betrachtung lieber einmal auslaufen lassen, um zu sehen, zu welchem Ende diese andersgeartete Auffassungsweise, diese bisher noch gar nicht „angewandte Methode" vielleicht doch noch hinausführe.

Allen diesen drei „Hochmutsteufeln" unserer modernen Besserwisserei und des sogenannten gesunden Menschenverstandes gegenüber bedeutet nun ein Buch, wie das neue Friedrichs von Hausegger, das Ei des Kolumbus. Von der Physik des Kunstobjektes und der Physiologie des Kunsteindruckes wird hier zur Psychologie des Kunstschaffens als solcher von dem kongenialen, mit empfänglichem, künstlerischem und dichterisch nachschaffendem Sinn begabten Autor beherzt vorgedrungen; nicht mehr die **natura naturata** der alten Ästhetik ist das Objekt dieser Forschung, die **produktive natura naturans** bildet ihr neues Thema — mit ruhiger und sicherer Hand werden hier, ganz unabhängig von dem Streite der „Deduktiven" und „Induktiven", einer vielverheißenden neuen „Ästhetik der Zukunft" die Pforten geöffnet. Und das Merkwürdige dabei ist just noch dies, daß da von musikalischer Seite aus der Angriff auf den Gesamtumfang aller Kunstästhetik überhaupt erfolgt, ganz wie mir dies ein Universitätslehrer vor Jahren schon einmal prophezeit hatte, indem er mich darauf hinwies, daß die gemeinsame Ästhetik sämtlicher Künste aller Wahrscheinlichkeit nach von der Ästhetik der Tonkunst aus reformiert, erneuert und ergründet werden, daß es das musikästhetische Problem in seinem Kerne sein würde, welches das ästhetische Gesamtgebiet in nuce gleichsam erhellen und — das „Mysterium" endlich enthüllen werde. Nicht wird des Künstlers Thun und Treiben in die Kompetenz nur des Biographen mehr verwiesen und der Würdigung des Ästhetikers wie bisher entzogen, vielmehr wird das Kunstwesen von dieser neuen Richtung statt im Kunstprodukte im Kunst produzierenden nun gesucht, das produktive Subjekt, der Vorgang des im Innern Werdenden im Gegensatz zum Äußern Gewordenen, ist das Alpha und Omega dieser jungen Ästhetik. In den Vorgängen des Traumlebens, der Erscheinung des Wahnsinnes, den Äußerungen der Hypnose und des Somnambulismus werden die physiologischen Grundlagen, die naturwissenschaftlich exakten Anhaltspunkte zur Erforschung jenes dunklen „Jenseits" der Bewußtseinsschwelle im Künstler gesucht; alle Probleme der Ästhetik von hier aus, schlimmsten Falles durch einen Analogieschluß, zu einer befriedigenden Lösung gebracht. Kurz, was ein Novalis mit seinen „Hymnen der Nacht" u. a. für die Dichtung, ein Schopenhauer mit seinem „Willen in der Natur" und der „Metaphysik der Musik" für die Philosophie, ein R. Wagner mit seinem „Tristan" für die Praxis des musikalischen Dramas schon heute ist, dürfte Friedrich von Hausegger mit seinem „Jenseits des Künstlers" für die gesamte Ästhetik dereinst geworden sein.

Natürlich wird sich auch gegen manche Ergebnisse dieses Buches wieder gar manches einwenden lassen. Ich habe an anderer Stelle solch wissenschaftliche Einwürfe des Ausführlichen verfolgt und dort namentlich ausgeführt, wie sich vielleicht in dem vom Autor entwickelten Symbolbegriff ein einheitliches Betrachtungsmoment für alle Künste gemeinsam aufstellen ließe, das trotzdem doch eine Art Sonderstellung der Musik unter ihren Schwestern (nach Schopenhauer) rechtfertigen würde und bestehen ließe. Allein hier kommt es uns nicht so fast auf ein kritische Besprechung als vielmehr auf eine freudige Begrüßung der neuen, gerade für Künstler so sehr interessanten und förderlichen Erscheinung an, und an dem grundwesentlichen, bleibenden Verdienst dieser in hohem Grade kunstwissenschaftlichen Publikation vermögen solche Betrachtungen ohnedies ja kein Jota zu verrücken. Mit vollem Recht hat schon eine frühere Besprechung des Buches es betont: „Vieles, was in ihm noch nicht unbestritten dargestellt werden konnte, würde bei weiterem Ausbau der okkulten Wissenschaften seinen Beweis und die verdiente Würdigung finden"; ganz treffend nennt es Heinrich Welti eines der „standard works" unserer neuen Kunstanschauung.

Arthur Seidl

Digitized by Google

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung des Herrn Verfassers.)

Zur Verballhornung der Grimmschen Märchen.

Die von Professor Georg von Gizycki und seiner Frau nach ethischen Gesichtspunkten gesäuberte Ausgabe der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen hat in der gesamten Presse fast einmütig großen Unwillen erregt. Kräftigst erhebt auch Professor Hermann Grimm Einsprache dagegen: „Nie hat man gewagt, den sittlichen Grund und Boden anzutasten, auf dem diese Blüten des deutschen Volksgemütes beinahe unbeachtet standen, bis sie von den reinen Händen der Brüder Grimm gepflückt worden sind. Das Bedenken der in manchen Märchen vorkommenden »Stiefmutter« ist durch die Erwägung beseitigt worden, daß Kinder fast ausnahmslos nicht wissen, was eine Stiefmutter sei: sie denken dabei an nichts, das die Liebe zu einer wirklichen Stiefmutter antastete . . . Verfälsche man nicht! Hüte man die deutschen Kinder vor dieser sich ausbietenden Sittlichkeit." Nun, abgesehen von dem Punkte „Stiefmutter": wenn überhaupt durch das Märchen von einem Erkranken die Rede ist — auf dem Gizyckischen Wege gelangen wir zu keiner Gesundung. Man merkt es der Ausgabe sofort an, daß die Herausgeber in einen Zwiespalt geraten sind zwischen ihren ethischen Ideen und einer ererbten ästhetischen Freude an dem Phantasiegehalte einzelner Märchen. Und so vermochten sie nicht konsequent zu sein. Von einer Einheitlichkeit der Behandlung ist gar keine Rede; die Ausscheidung des sittlich Anstößigen ist durchaus willkürlich gehandhabt, — was im einen Märchen ausgemerzt wurde, blieb im andern unbehelligt stehen; kleinlich und wenig geistreich sind die getroffenen Aenderungen. Wollte man streng und folgerichtig verfahren, so würde von der großen Märchensammlung recht wenig bleiben, und auch dies Wenige nicht in unbedingt unveränderter Gestalt. Das mögen die Herausgeber wohl gefühlt haben, und sie hätten sich dadurch bewegen lassen müssen, von ihrem Vorhaben überhaupt abzustehen.

Aber, daß man einmal das Märchen gerade unter die ethische Lupe nahm, das will mir gar nicht als der springende Punkt des Ganzen erscheinen, sondern vielmehr die Vornahme überhaupt einer Aenderung. Es sei mir daher erlaubt, an dieser Stelle einige allgemeine Bemerkungen anzuknüpfen. Alles mäkelt am Märchen; die allgemeine Stimmung ist ihm entschieden feindlich geworden, auf welchem Standpunkte nun auch die Einzelnen stehen mögen. Die Einen werfen es ganz über Bord (vgl. H. Schupp, „Moderne Jugendschriftstellerei", Freie Bühne, Jhrg. I, Heft 34), die Andern suchen es zu ändern und dem Zeitgeschmack gemäß umzumodeln. Das dünkt mich sehr charakteristisch und scheint das Vorhandensein einer Übergangsperiode für das Märchen anzudeuten, wo das Alte nicht mehr bequem und Neues noch nicht vorhanden ist.

So wenig ich nun eine solche „Säuberung" à la Gizycki für angebracht halte, so wenig stehe ich einstweilen auf Seite derjenigen, welche das Märchen ganz verwerfen, weil darin alle möglichen Dinge vorgeführt würden, die dem Wirklichkeitssinn der modernen naturwissenschaftlich denkenden Menschen widerstrebten. Hiermit ist der Dichtung insgesamt vor den Kopf gestoßen. Der Phantasiegehalt des Märchens, wie der Poesie überhaupt, ist durchaus kein schädliches „berauschendes Gift", sondern ein erhaltendes Lebenselixir, das wir uns auf alle nur mögliche Art zu verschaffen suchen. In welch hohem Grade unsere ganze Erhaltung durch ein Aufsuchen aller denkbaren Lustwerte bedingt ist, das vermögen wir auf den ersten Blick gar nicht zu überschauen. Es ist daher durchaus kurzsichtig, die Phantasie verbannen zu wollen, und ich stimme Bruno Wille völlig zu, wenn er sagt („Das gescholtene Märchen", Freie Bühne I, 36): „Gerade die einseitig mathematische und begriffliche Bildung macht für die Erziehung notwendig, ein Gegengewicht zu bieten. Oder ist es etwa wünschenswert, daß die Uniform der geistigen Persönlichkeiten, welche heutzutage durch Schulbildung und Berufsthätigkeit bereits eine übermäßige Ausbreitung erhalten hat, auch noch durch die Jugendschriften befördert werde? Soll der moderne Mensch etwa schon in den Kinderschuhen für die mathematische Schulamtskandidatur oder den Maschinenbau vorbereitet werden? . . . wir wollen doch die Kinder nicht zu bloßen Berufsmenschen, zu Arbeitsmaschinen erziehen, sondern auch zu Menschen überhaupt, zu genußfähigen Menschen, zu human empfindenden, für Freuden und Leiden ihrer Mitwesen verständnisvollen Menschen."

Wenn überhaupt in dem Märchen eine Gefahr liegt, so scheint sie mir weniger durch sittlich Anstößiges und weniger durch falsche Phantasieerregung gegeben zu sein, sondern durch etwas Anderes. Zunächst bleiben die Kinder mit der Lektüre viel zu viel sich selbst überlassen. Mit nur wenig Beobachtung vermag man zu erkennen, wie die Kinder durch das Märchen eine unglaubliche Menge von Begriffen kennen lernen, ohne daß sie zugleich in den Stand gesetzt oder angehalten würden, mit diesen auch eine reale, der Wirklichkeit entsprechende Vorstellung zu verbinden. So bald dies aber nicht geschieht, bleibt den Kindern nur die Möglichkeit, sich selbst die nötige Vorstellungsverknüpfung zu verschaffen, und diese ist alsdann eine ganz unbestimmte, vage. Das wäre nun nicht schlimm, wenn es nicht häufiger geschähe, und aus der einmaligen Möglichkeit mit der Zeit sich ein Zwang, eine Gewöhnung entwickelte.

Das Märchen wird und muß stets von der Wirklichkeit abweichen, auch wenn es das nach modernen Gesichtspunkten auf andere Weise thut, als durch Einführung von Drachen, Feen, Tischlein-deck-dich u. s. w. Aber nicht darin liegt die Gefahr, daß Dinge und Wesen einer Tier- und Menschenwelt eingeführt werden, welche gar nicht vorhanden sind, sondern darin, daß das Kind sich gewöhnt, auch an andere, der Wirklichkeit völlig entsprechende Dinge und Wesen keine feste, klare, aus der ihm bekannten Umgebung entnommene Vorstellung zu knüpfen. Und weil die durch die Märchen geweckten Gedanken zumeist solche des Erhabenen, Hehren, Prächtigen, Wunderbaren sind, so ist das von tiefstem Einfluß auf die Gestaltung des ganzen menschlichen Empfindungs- und Denkprozesses. Man beobachte nur einmal ein Kind, das die Begriffe: Schloß, Geschmeide,

Digitized by Google

Königssohn u. s. w. gewonnen hat ohne genaue Umschreibung, ohne Anknüpfung an Bekanntes, eben nur als vage Begriffe, die wie ein großes Gefäß nun vollgepfropft werden mit allerhand Ungeordnetem, Unklarem: welch Erstaunen alsdann beim Bekanntwerden mit der Wirklichkeit, und welche Enttäuschung zumeist!

Das wird zu einem wichtigen Faktor im ganzen Leben, weil es die Gewöhnung herbeiführt, den Inhalt aller Begriffe zu groß anzunehmen. Wie häufig kann man am Meer den Ausruf hören: „Das ist das Meer? Ich hätte es mir viel großartiger gedacht.“ Welche Enttäuschung für so viele: ein italienischer Palazzo; welche Enttäuschung: der Korso Roms, die Engelsburg oder anderes, das allein durch einen klangvollen Namen eine erhöhte Vorstellung erweckt hatte. Jedermann findet leicht Beispiele genug, sei es aus seiner eigenen Jugendzeit, oder bei andern, besonders beim weiblichen Geschlecht. In welchem Widerspruch steht da oft schon der Begriff: Künstler, Dichter u. s. w. mit der Wirklichkeit!

Entferne ich mich zu weit? Wenigstens die Neigung zu solch vager Über-Erwartung wird durch Märchenvorstellungen erweckt, bestärkt und groß gezogen. Das zeigt schon der Umstand, daß eben diese Neigung am meisten bei derjenigen Nation zu beobachten ist, bei welcher auch das Märchen am höchsten in der Wertschätzung steht, und umgekehrt am wenigsten vorhanden ist bei den märchenlosen Amerikanern. Man sorge daher stets dafür, daß die Kinder mit den, ja für sie meist durch die Märchen eingebrachten, neuen Begriffen stets einen klaren und richtigen Inhalt verknüpfen. Kinder „denken“ das, was sie gelehrt werden, mit einem Wort inhaltlich zu verbinden. Wird ihnen „Stiefmutter“ als gleichbedeutend hingestellt mit „böser Mutter“, so ist es für sie zeitlebens so — und in wie vielen Familien geschieht das achtlos, scherzend!

Durch die Märchendichtung älterer Art lehren wir das Kind nicht nur mit Zufall, Glück und Glücksspielen rechnen, auf höhere Hilfe bauen bei trägem Hand-in-den-Schooß-legen, wir erziehen auch Aberglauben, Furcht, und eine falsche Wertschätzung dessen, was wir haben und besitzen; denn wir lehren das Kind alles Fremde, Unbekannte, alles Ferne, Nichtzuerreichende zu betrachten als das einzig Schöne, als das zu Ersehnende, das Erstrebenswerte, gegen welches die nahe Umgebung als minderwertig der Verachtung und Geringschätzung anheimfällt. So ziehen wir künstlich die Sehnsucht ins Weite groß, wobei gar kein greifbares Glück gedanklich vorschwebt, ein Hineindenken und Versenken in alles mögliche Wunderbare, Übernatürliche, eine Neigung zu transzendenten Verzückungen. Und vor allen Dingen: Wir legen in des Kindes Brust ohne Wissen und Willen und in verzuckerter Hülle den Keim der Unzufriedenheit mit dem Bestehenden.

Hier also liegt die Gefahr. — Und um nun wieder auf das Gizyckische Beginnen zurückzukommen: wenn der Herr Professor der Moralphilosophie absolut etwas thun wollte, um diese und andere ihm vorschwebende Gefahren zu vermindern, so hätte er es versuchen sollen nicht durch inkonsequente Ausmerzung von Kleinigkeiten — denn im Großen und Ganzen sind nur solche getroffen — sondern durch eine besondere Abhandlung, oder durch ein Vorwort, welches in diesem Sinne erzieherisch auf den Vorleser, auf die Eltern wirkte. Denn das Märchenbuch gehört zunächst in die Hände der Eltern und nicht in die der Kinder — je sorgfältiger eine Erziehung ist, desto später erst wird den Kindern das Buch zur eigenen Lektüre frei überlassen werden. Ab er wo haben wir überhaupt eine gute Märchensammlung, ausgewählt nach ethisch-pädagogisch modernen Gesichtspunkten, die doch zugleich auch ästhetisch sein müssen, ausgewählt mit liebevollem Eingehen auf das Wesen des Kindes und zugleich mit Verständnis für das Wesen des Märchens? Wo einen Verleger, der eine solche heutzutage noch zu drucken wagte?

Derweil warten wir auf den Geisteshelden, der uns Neues schafft, das wir unbedingt anerkennen können. Freilich muß er anders heißen als Kurt Laßwitz, dessen „Seifenblasen, moderne Märchen,“ den Fehler haben, daß sie eben keine Märchen sind. Auch ich bin der Meinung, daß man die Phantasie völlig auf der Höhe halten kann, ohne das kindliche Gemüt durch Drachen und Feen von der Wirklichkeit und ihrer Beobachtung abzulenken. Die Natur bietet ja so unendlich viel Anregendes. Es fehlt nur der dichterische Kopf, der das Alles für die kindliche Phantasie zu gestalten vermag. Aber auf diesem Verarbeiten und Gestalten liegt auch der ganze Nachdruck. Ein Anderes: phantasievolle Naturbeschreibung oder Phantasterei à la Jules Verne, ein Anderes: das Märchen.

Fr. Carstanjen.

Verkehr.

Ein Aufsatz über Hans Sachsens Bedeutung für die Gegenwart erscheint im nächsten Hefte.

L. K. in M. Die Nachricht, daß Max Klinger an einer Beethovenbüste arbeite, ist sogar dahin zu erweitern, daß er an einer Beethoven-Statue arbeitet. Im farbig bemalten Modell ist diese fertig, in Marmor aus Syra und Bronze soll sie ausgeführt werden. Lützow beschreibt das Standbild so: „Die Gestalt ist etwa lebensgroß sitzend dargestellt auf einem phantastisch verzierten Wolkenthron in sinnend vorgebeugter Haltung. Der Oberkörper ist nackt; Schoß und Füße umgibt ein purpurfarbiger Mantel in lebhaftem Kontrast gegen die hellen Fleischtöne und das schwarze buschige Haar. Der Thron wird aus Bronzeguß gebildet und vergoldet. Die hohe Rücklehne bekommt an ihrem oberen Rande einen Kranz von Engelsköpfchen aus Elfenbein. Flache Reliefs biblisch-christlichen Inhalts füllen die Rückseite. Aus den blauen Wolken, auf denen der Thron ruht, schwingt sich ein aufwärts blickender Adler empor.“ Das schildert ja allerdings nur das Äußerliche. Aber wir dürfen gewiß auf dieses Werk recht sehr gespannt sein — vielleicht erhalten wir endlich „den“ Beethovenkopf, der uns ja bis jetzt trotz aller künstlerischen Versuche nur aus der bekannten Maske, aber auch hier nur unvollkommen entgegenleuchtet.

Inhalt: **Poesie und Sittlichkeit.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur 47. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. Schriften über Dramatik und Bühnenwesen. — Musik: Musikliteratur. 19. — Vermischtes: Schriften über Ästhetik. — **Sprechsaal.** Zur Verballhornung der Grimmschen Märchen. — Verkehr.

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

„Ein Beitrag zur Geschichte der zeitgenössischen Kunstpflege."

Unter diesem Nebentitel wird in kurzem in Wien ein Buch erscheinen, welches, obwohl von einem Künstler zunächst in rein persönlicher Angelegenheit geschrieben, hohes allgemeines Interesse in allen jenen Kreisen erregen wird, welchen die Kunst als Kultur-Element zur Veredlung der Menschheit gilt. Der Inhalt des Buches, in klarer, überzeugender Weise, durch Dokumente bestätigt, geschrieben, giebt ein Bild des Ringens einer großen, starken und reinen Künstlerseele nach den höchsten Idealen der Menschheit, einem Gott-Menschentume, durch harmonische Vereinigung von Religion, Wissenschaft und Kunst, sowie des Schicksals solchen Ringens am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. Ohne den Erörterungen, welche dieses Buch hervorrufen wird, vorzugreifen, fühlen wir Endesunterzeichnete, die wir teils in ständiger Verbindung, teils in nächster Nähe und häufigem Verkehre mit dem Künstler-Philosophen, dem Verfasser jenes Buches, leben, uns verpflichtet, zur Rettung einer durch nahezu zwanzigjährigen Kampf gegen brutale Unterdrückung und gewissenlose Ausbeutung jeder Art gemarterten kostbaren Kraft die Aufmerksamkeit und die augenblickliche thatkräftige Hilfe aller kunstsinnigen, vermögenden Menschen auf diesen eigenartigen, in der ganzen Welt in grellsten Widersprüchen besprochenen Künstler zu lenken.

Es ist **Karl Wilhelm Diefenbach,** der seit drei Jahren in Wien lebende und schaffende „Sonderling".

Der Dichter und Kunstkritiker Ferdinand Avenarius sagt in einer längeren Besprechung von Diefenbachs Lebensmärchen „Per aspera ad astra" („Kunstwart" 1894, 2. Märzheft): „Als einer der echtesten Vollmenschen unter den sogenannten „Sonderlingen" ist mir seit lange der Maler Diefenbach erschienen, der in den ärmlichsten Verhältnissen mit schier unglaublichen Mühen und unter Verfolgungen, die schmachvoll sind, aber nicht schmachvoll für den, der sie litt, keine Hand breit von dem Wege wich, der ihm der rechte schien".

Dr. M. G Conrad, der geistreiche und kunstverständige Münchener Schriftsteller, sagt in einem längeren Berichte über eine „Diefenbach"-Ausstellung in seiner Monatsschrift „Gesellschaft" (1889, Heft 6): „Die Brutalisierung dieses eigenartigen edlen und empfindsamen Menschen und Künstlers füllt eines der traurigsten Blätter unserer Sittengeschichte".

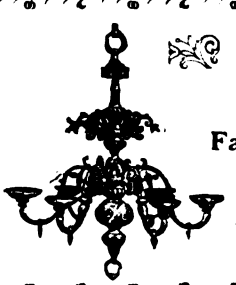
Avenarius schließt seine oben erwähnte Besprechung von Diefenbachs Lebensmärchen „Per aspera ad astra" nach rühmendem Urteil über den poetisch-künstlerischen Wert des Werkes: „Das deutsche Volk hat viel gut zu machen an diesem Künstler! Möge ihm endlich neben dem edelsten Preis seines Mühens, dem Bewußtsein der treuen Hochachtung seines Menschentums auch jenes bescheidene Stück irdischen Lohnes nicht versagt bleiben, das ihm und den Seinen ein sorgenfreies Schaffen und Leben nach der eigenen heiligen Ueberzeugung ermöglicht".

Bis jetzt ist Diefenbach jener irdische Lohn nicht zuteil geworden, welcher der Achtung entspricht, die jeder feinfühlende, denkende Mensch ihm zollt und welcher der Not entspricht, die infolge des gegen ihn verübten Unrechts und der gegen ihn verbreiteten Vorurteile sich über ihm in vernichtungdrohender Ueberlast auftürmte.

Außer an dem oben erwähnten Buche, welches Licht bringen wird über sein in Wien so viel besprochenes Verhältnis zum „Oesterreichischen Kunstverein" und damit hoffentlich die Rettung der zehn größten vor zwei Jahren im Kunstverein ausgestellt gewesenen, ihm entwundenen Gemälde bewirken wird, arbeitet der im höchsten Grade erholungsbedürftige Künstler in rastloser Ueberanstrengung an der Ausführung von neun großen Gemälden, deren Ausstellung im kommenden Winter von neuem öffentliches Zeugnis geben wird von dem idealen Sinn ihres Schöpfers und jedem feinfühlenden und denkenden Menschen Anregung und Erbauung des Geistes und der Seele bieten wird. Aber die Not zur Erhaltung seines einfachen Lebens und des seiner Familie, sowie die Bedrängnis durch Gläubiger, deren Credit er in dem langjährigen Verteidigungskampfe gegen seine private und öffentliche Unterdrückung hat in Anspruch nehmen müssen und welchen er Bezahlung aus dem Gelderfolge seiner Kunstvereinsausstellung versprochen hatte, hindern die Bethätigung seines begeisterten Kunst-Schaffens-Dranges und reiben seine kostbare Kraft auf. Die Häufung drängendster Umstände und die damit verbundene Steigerung seines Leidens sowie der herannahende Winter erheischen augenblickliche Hilfe in größerem Maße als die Unterzeichneten auf privatem Wege zu erreichen vermögen. Die Unterzeichneten halten es daher für ihre Pflicht, die Lage Diefenbachs öffentlich zu besprechen und die sofortige Hilfe aller kunstsinnigen und vermögenden Menschen für ihn anzurufen. Wir erbieten uns, Jedem, der dem selbstlosen Kunst- und Kultur-Pionier Hilfe zur Wendung seines unverdienten, unsere Zeit schändenden Schicksals bieten will, jede gewünschte nähere Auskunft brieflich zu geben.

Wien, den 16. Oktober 1894.

Katharina Kolarik, Wirtschafts-Vorsteherin Diefenbachs, Wien-Hütteldorf, Rettichgasse 2. **Magdalene Bachmann,** staatl. gepr. Lehrerin der Kinder Diefenbachs, Wien-Hütteldorf, Rettichgasse 2. **Josef Ronneck,** k. k. Finanz-Ober-Commissär, Wien-Hütteldorf, Rettichgasse 1. **Marie Ronneck,** k. k. Finanz-Ober-Commissärsgattin, Wien-Hütteldorf, Rettichg. 1. **Dr. Emil Bönisch,** prakt. Arzt, Wien VI, Mariahilferstr. 19. **Anna Lesser-Kiesling,** Schriftstellerin, Wien, Gumpendorferstraße 15.



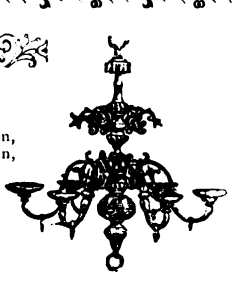
K. M. SEIFERT

Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Standerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.



Digitized by Google

Volle Garantie für reinste Stimmung.

Directeste und billigste Bezugsquelle.

Erste und grösste Musikinstrumenten- und Saitenfabrik

HERMANN TRAPP

in Wildstein bei Eger (Böhmen).

Lieferant

für Kirchen-, Theater- und Militär-Musik.

In hiesiger Gegend sind nahe an 10,000 vorzügliche Arbeiter der Musikwaarenbranche, die alle existirenden Musikinstrumente und deren Bestandtheile erzeugen, es unterlasse daher kein Musiker, oder der ein Instrument oder Saiten und dergl. zu kaufen beabsichtigt, Preislisten, welche umsonst und frei versandt werden, zu verlangen. (28

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Höhere Mädchenschule und Erziehungsanstalt

zu **Cassel, Spohrweg 2.**

Mädchen im Alter von 7—17 Jahren finden in meiner Erziehungsanstalt Aufnahme. — Gute Referenzen.

16) **Julie Kästner.**

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehendsten Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

PATENT BRENNAPPARAT **Mk. 6,50.**

Gustav Fritzsche, Leipzig,

König. Hoflieferant.

Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat. 4-)

Neuer Photographischer Kunstkatalog: Gallerie-Bilder Italiens, (43 **Handzeichnungen,** gratis und franko von **G. Brogi** 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn.

à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt ***Hermann Heiberg.*** *Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.*

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Mein Heim – mein Stolz!

„Illustrirte Zeitschrift für Innen-Dekoration"

zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume.

Herausgegeben von

Professor **Hermann Goetz** und **Alexander Koch**

Leipzig-**Darmstadt**-Wien.

☛ Band V (1894) mit ca. **400 Illustrationen** hat folgenden Inhalt: ☚

Januar: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Februar: Gothische Möbel und gothische Interieurs.
März: Decorative Wand- und Glasmalereien.
April: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Mai: Innen-Architektur und Interieurs.
Juni: Stoff-Arrangements, Triumphbogen, Fantasie-Möbel.
Juli: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
August Amerikanische Grill-works u. bezügliche deutsche Interieurs.
September: Küchen- und Badezimmer-Einrichtungen.
October: Möbel und Interieurs.
November: Tafelsilber u. Tafelarrangements.
December: Inhalt wie Juli-Heft oder Kunstschmiedearbeiten

Bezugspreis ¼jährl. (3 Hefte) **5** Mk., Ausland **5,50** Mk.

— Der **komplete Jahrgang** kostet: **in Heften Mark 20.—** —
☛ **elegant gebunden Mark 25.—** ☚ (36

Kunstgew. Verlag Alexander Koch, Darmstadt Nr. 114.

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft (23

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

☛ **Eintritt 50 Pf.** ☚

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Secretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.

Der Vorstand.

Digitized by Google

Soeben erschienen:

Die Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden.

800 Originalphotographien in Folio-Grösse à 2 Mk. unaufgezogen, 2 Mk. 20 Pf. mit Carton.

Catalog kostenlos und portofrei.

F. & O. Brockmann's Nachfolger
R. Tamme
Kunstverlag, Dresden. (29

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, **Kleinweidenmühle 12.**

empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art. (37

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

1000 Briefmarken, ca. 160 Sorten 60 Pf. — 100 versch überseeische 2.50 M — 120 bessere, europäische 2.50 M. — bei **G. Zechmeyer, Nürnberg.** Ankauf. — Tausch. (15

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild bordeauxrot), und einer dunkleren (dumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Kirchenmöbel,

Geräte und innere Kirchenausstattung in Tischlerarbeit,

darstellend Altäre, Altarabschlüsse, Kanzeln, Thüren, Vertäfelungen, Orgelgehäuse, Galerien, Brüstungen, Kirchenbänke, Beichtstühle, Chorstühle, Taufsteine, Orgelbänke, Meß-, Bet- und Notenpulte, Sessel, Kniescheme, Windfänge, Opferstock, Nummertafeln, Garderobeständer 2c.

in gotischem und romanischem Stile.

Entworfen und herausgegeben von

A. und **M. Graef** in Erfurt.

Zweite verm. Auflage. [44

Drei Hefte,

enthaltend 42 Tafeln, außerdem 12 Bogen mit Modellzeichnungen in wirkl. Größe.

Querfolio. 22 Mark 50 Pfge.

Pr is für jede Liefg. 7 M. 50 Pfg.

Vorrätig in allen Buchhandlungen, sowie in der Expedition des „Kunstwart" (Hg. D. W. Callwey) in München.

Landschaftsstudien
von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39)
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Reizende Kunstbeschäftigung!

Den besten und billigsten
Platina-Brennapparat
erhält man direkt vom Fabrikanten
Heinrich Evers, Köln. 31)
Preisliste gratis und franko.

Malerinnen-Schule Karlsruhe

Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.

Lehrplan und nähere Auskunft durch
Max Roman, Maler und
Otto Kommer, Maler. (33

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

Ergebenst
22) **Albert Neuhausen.**

Praktische Lehranstalt W. Cronenberg Schloß Grönenbach, bayr. Algäu, gegr. 1858 für Gesamt-Photographie u. mech Vervielf., als Lichtdruck, Zinkographie, Autotypie amer. System, Emaille-Verfahren, Photogravüre. Illustr. Prospekt à Mk. 2.40 zu Diensten. (34

Der Akt.

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen (41
gestellt und herausgegeben von

Prof. Max Koch, Historienmaler
Otto Rieth, Architekt und Bildhauer.

10 Hefte à 10 Blatt zum Preise von Mark 5.— pro Heft.

Prospekte und Probeblätter in fast allen Buch- und Kunsthandlungen erhältlich; sonst durch Vermittlung der **Verlagsbandlung.**

Wir empfehlen dieses Werk, das einem in Künstlerkreisen längst empfundenen Bedürfnisse entsprechen wird, und das ob seiner **Eigenart** nicht geringes **Aufsehen** erregen dürfte. Die Namen der mit der Leitung des Unternehmens betrauten Künstler bürgen für die **Zweckmäßigkeit** und mustergiltige **Ausführung** des Werkes.

Internationaler Kunstverlag
Berlin N.W. 23. **M. Bauer & Co.**

Beiliegend ein Prospekt der Firma T. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz, Leipzig) über Kunstwissenschaftliche Werke.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

4. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Hans Sachs.

Ein Nachwort.

Die festesfrohen Tage des vierhundertjährigen Hans Sachs-Jubiläums sind verrauscht. Aller Orten, wo Kunst und Literatur eine Stätte findet, hat man sich mit einmütigem, rührenden Eifer bemüht, sich außerhalb des Bannkreises des Dichterwortes zu stellen, das in den Froschpfuhl all' das Volk verbannt, das seinen Meister je verkannt. Man darf sagen, das deutsche Volk hat sich durch die Hans Sachs-Feier geehrt, weil es sich dankbar und treu bewiesen hat. Der Eindruck der Feier mag auch augenblicklich ein tiefer gewesen sein; die Frische und Unmittelbarkeit, mit der das vor mehr als drei Jahrhunderten geschriebene Wort wirkte, überraschte und steigerte die Aufmerksamkeit. In diesem Sinne haben die Aufführungen dramatischer Spiele des Meisters gewiß am nachdrücklichsten gefruchtet. Es kann daher wohl angenommen werden, daß die Teilnahme für die in bequemen Erneuerungen und handlichen Originalausgaben jetzt so leicht zugänglichen Werke des Nürnberger Volksdichters dauernd gekräftigt worden ist, ein Erfolg, der nur zu wünschen wäre.

Steht es aber zu erwarten, daß dieser Erfolg über die Grenzen des literargeschichtlichen Interesses hinaus fruchtbringend wird, daß die Freude an dem Merkwürdigen und Altertümlichen sich zu einem künstlerischen Behagen an der Formengebung, an dem Geiste Sachsischer Dichtung vertiefe, das auf die gegenwärtige dichterisch schaffende Thätigkeit Einfluß gewinnen kann? Um diese Frage zu beantworten, wird man zuvor prüfen müssen, welcher Reiz auf den modernen Leser des Hans Sachs stärker wirkt, der auf dem Wege geschichtlicher Betrachtungsweise sich bewegende oder der unmittelbar Geist und Herz berührende. Ist das antiquarische Interesse mächtiger als das künstlerische? Bejahen wir die erstere Frage, so sagen wir damit: Hans Sachs als Künstler steht der Gegenwart fern, er ist eine überholte Größe und hat uns wesentlich nahe Berührendes, tief Ergreifendes nicht mehr zu sagen. Selbst das unsere Teilnahme steigernde Moment, daß die Zeit, deren hervorragendster dichterischer Vertreter er ist, zu der unseren durch die Ähnlichkeit der Wandlungen auf geistigem und sozialen Gebiete eine Reihe bedeutsamer Anknüpfungspunkte bietet, würde weit mehr auf Rechnung des Inhaltes als auf die der künstlerischen Art des Dichters zu setzen sein. Derartige Vergleichsmomente würden für verschiedene Zeitgenossen des Nürnberger Meisters mit derselben Kraft sprechen und keineswegs die Ausnahmestellung rechtfertigen, die man ihm anweist. Zudem liegen solche Momente nicht so leicht greifbar da, daß sie jedem in die Augen sprängen. Hans Sachsens Werke blieben aber nach wie vor ein Feld der Forscher, der Historiker, der Philologen, der Liebhaber, gewiß ein weites Feld, aber umgrenzt von einem stattlichen Zaune. Zum Glück ist dem nicht so. Als Goethe, dessen Verdienst um die gerechte Würdigung und Neubelebung des Hans Sachs durch die volkstümliche Darstellung Richard Wagners nicht im geringsten geschmälert wird, von der Nachwelt sprach, die dem Dichter den Eichkranz auf

Digitized by Google

das Haupt setzt, sah er diese Welt nicht nur in sich und in dem Kreise verständnisvoller Freunde, dachte er nicht nur an den Dank, den er, der Dichter des ersten Teiles des Faust und derber Fastnachtsschwänke, dem Nürnberger schuldete; er dachte an eine Nachwelt in viel weiterer Bedeutung des Wortes, an eine frisch und unmittelbar genießende. An dieser Auffassung des Goetheschen Wortes kann uns auch die Thatsache nicht irre machen, daß er später von deutscher Art und Kunst sich entfernte. Freilich hat sich das Wort in diesem Sinne noch nicht erfüllt. Erst in den letzten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts sind durch treffliche Ausgaben und brauchbare Erneuerungen Sachsischer Werke die Schritte geschehen, die zu dem Goetheschen Ziele hinführen. Und es wird noch mehr geschehen müssen, um ihnen die Verbreitung im Volke zu verschaffen, die sie verdienen. Es müßten zweckmäßige Auswahlen zu billigsten Preisen verbreitet, namentlich auch den Volksbibliotheken einverleibt werden. Ein volkstümlicher Illustrator fände eine dankbare Aufgabe, deren Lösung uns unserem Ziele noch näher bringen könnte. Sollte die Feier des Hans Sachs-Jubiläums in dieser Richtung anregen und fördern, wir würden es als ihren schönsten Erfolg mit lebhafter Genugthuung begrüßen.

Fragen wir nun nach den Eigenschaften, welche Hans Sachsens Werke auch heute noch als Volksunterhaltung empfehlen, so erhalten wir zugleich teilweise eine Antwort auf die andere Frage, was die Kunst der Gegenwart von Hans Sachs an Anregung und Befruchtung zu erwarten habe. Man ist vielfach noch gewöhnt, unsern Volksdichter als einen Dialektiker, einen Moralisten anzusehen und beruft sich dabei auf die moralisierende Schlußbetrachtung, welche der Poet fast jedem seiner Werke anzuhängen liebte, oft unter sorgsamer Schematisierung der verschiedenen Lehren. Und doch geht man mit dieser Annahme, wenn auch nicht ohne Verschulden Sachsens, in die Irre. Fehlt es auch nicht an Dichtungen von ausgesprochenem Lehrzweck und hat sich der Meister auch selbst das Ziel gesetzt, zu lehren und zu bessern, es wohnt ihm die Freude an der Kunst zu gestalten, zu fabulieren doch viel zu beherrschend inne, als daß er den moralischen Zweck über alles gestellt hätte. Eine Moral springt schließlich aus dem elendesten Machwerk schreibseliger Tintenfreunde heraus; sie ist nicht zu umgehen. Hans Sachsens Charakter, sein lauteres Gemüt, seine unverfälschte Religiosität, sein Biedersinn behüteten ihn vor jeder Verletzung der Sitte, und darum wirkt fast jedes Werk von ihm sittlich, sittlich auch darum, weil er ein treuer Verwalter des ihm anvertrauten Talentes war und weil er ehrliche Arbeit lieferte. Aber ein Sittenprediger von irgend welcher Aufdringlichkeit ist er nicht. Hat er seinen Stoff gefunden — und dabei leitete ihn die Sittlichkeit — so ging er in der Freude der Ausgestaltung zunächst völlig auf. Mit der Anhängung der Moral genügte er seiner Auffassung von dem Dichterberuf als einem sittlichen, er sprach etwa das aus, was der Leser bei einigem Nachdenken sich hätte selbst sagen können, nur, daß *er* es in artige Reime faßte und mit seinem schärfer blickenden Geiste, vor allem mit seinem überlegenen Humor besser zu sagen wußte. Sehr oft hat ihn auch die poetische Schaffenslust so abseits vom Wege geführt, daß er am Schlusse sich mit einer Art Verlegenheits-Nutzanwendung behelfen muß. Gerade aber, weil er weit mehr sittlicher Dichter als sittlicher Lehrer ist, eignet er sich als Dichter des Volkes, das dem Sittenprediger viel weniger Vertrauen entgegenbringt. Da die Moral aber, die aus den Thatsachen sprechende, in alle Sorgen und Freuden des täglichen Lebens, der Arbeit, der Feierstunde, des Hauses, des Marktes eingreift, ist sie des allgemeinsten Interesses von vornherein gewiß. Wir wüßten uns nicht zu entsinnen, wo dem Volke vor- oder nachher ein so treues und weites Spiegelbild seines Lebens geboten worden wäre, als in den Dichtungen des Hans Sachs.

Entspricht so die Stoffwelt und das Ethos des Dichters den Bedürfnissen des Volkes, so kommt die künstlerische Art der Behandlung ihnen nicht weniger entgegen. Wenn man gesagt hat, Sachsens Werke zeigten einen Mangel an ästhetischer Bildung, so legte man einen falschen Maßstab an. Handelt es sich bei aller Volkspoesie erst in zweiter Linie um ästhetische Bildung und steht vielmehr die Unmittelbarkeit, die Gesundheit und Frische des Ausdruckes für Gedanke und Empfindung in erster Linie, so vor allem bei Hans Sachs, der dem mit ungeahnter Macht sich entwickelnden Interesse der unteren Volksschichten Nahrung zu bieten strebte. Was er an Abrundung der Form, an Kunst des Aufbauens, an Verteilung der Farbentöne vielleicht vermissen läßt, das ersetzt er auf der anderen Seite durch Treffsicherheit des Ausdruckes und Schärfe der Charakteristik. Mit seiner durch und durch realistischen, naturkräftigen Kunstweise hat er die Grundlagen geschaffen, auf denen eine ästhetisch geklärte Kunst hätte entstehen können, ohne ihren Ursprung aus dem Wurzelboden deutschen Volkstumes zu verleugnen. Bekanntlich hat die Entwickelung einen anderen Weg genommen und die Literatur von der Fremde der Gelehrtenpoesie und der Ausländerei den Weg zum Volkstum erst wieder suchen müssen. Gerade aber, weil dem so ist, empfiehlt sich den Pfadfindern einer modernen Volkspoesie die Anknüpfung an das von Hans Sachs so verheißungsvoll begonnene Werk.

Ist uns nun auch die Verbreitung der wirkungsvollsten und frischesten Dichtungen des Nürnberger Poeten als ein verdienstliches Unternehmen erschienen, so wollen

Digitized by Google

wir doch für jene Anknüpfung ein starres Festhalten an dem Vorbild nicht im entferntesten empfehlen. Man kann — ungestraft — nicht über mehr als drei Jahrhunderte rückwärts springen und den Fortschritt der Zeit in ästhetischer und allgemeiner Bildung und Erkenntnis nicht als nicht vorhanden betrachten. Die Form der acht- und neunfüßigen Reimpaare, deren leichter Rhythmus und willig sich darbietender Reim einst Goethen so zusagten, und die ihm so bequem zur Poesie des Tages erschienen, deren er jede Stunde bedurfte, empfiehlt sich gewiß nach 100 Jahren zu ähnlichem Gebrauche noch immer, wenn auch nur für den, der sie zu gebrauchen versteht. Der volkstümlichen Poesie, dem Märchen, der schlichten Erzählung, der Fabel, dem Schwank bietet sich diese Form nach wie vor. Der Sprache ist in den Werken Hans Sachsens eine Fundgrube erschlossen, fast noch unerschöpflicher als die der Lutherschen Schriften. Der Sittenschilderer, namentlich der Beobachter volkstümlichen Brauches, wird hier Münzen finden, die ihm, neu geprägt, viele Dienste leisten könnten. Nicht zuletzt aber wird er seinen Blick für Eigenart und Sonderheit des Volkes schärfen, wenn er mit den Augen des Hans Sachs sehen lernt. Der Satiriker von deutschem Gemüt, den wir unserem Volke des 19. Jahrhunderts wünschen, mag bei dem großen Humoristen des Reformationszeitalters getrost in die Schule gehen und erfahren, wie dem klaren und liebevollen Auge sich das Narrenränzlein offenbart, das alle Stände, Männlein und Weiblein, Alt und Jung auf dem Rücken tragen. Ist es doch ein öffentliches Geheimnis, daß von der Bank der Spötter aus, auf die sich itzo so mancher mit frechem Uebermut schwingt, der Kern des deutschen Volkes in seinem Herzen nicht getroffen werden kann, daß von den Giftpfeilen der Witzlinge jenes läuternde Lachen niemals hervorgerufen werden kann, dessen wir bedürfen, sondern nur ein bittersüßes Lächeln mit schleimig-häßlichem Nachgeschmack.

Um endlich das Kurze von dem Langen zu sagen: der moderne Schüler Hans Sachsens muß ein Mann sein, der etwas von seiner kernigen, deutschen Eigenart besitzt, der sich ihm innerlich verwandt fühlt und seines Geistes einen Hauch verspürt hat. Ganz besonders zu wünschen wäre ein solcher Mann dem deutschen Lustspiel, der Dichtungsgattung, die ohne Zweifel jetzt auf dem niedrigsten Standpunkte steht. Das Lustspiel unserer Zeit krankt an der Ausländerei, es krankt an dem Theater (denn fast alle unsere Lustspieldichter atmen Kulissenluft ein, bis sie an ihr ersticken und wissen kaum, daß es noch eine natürliche Luft gibt), unser Lustspiel krankt ferner an den Fliegenden Blättern — die meisten begnügen sich mit einer losen Aneinanderreihung dorther und anderen Ortes entnommener Witze. Wie viele kommen über die Situationskomik noch hinaus, wer vermag noch andere Witze selbst zu machen, als Wortwitze und mehr- oder eindeutige Anspielungen? Eine armselige, geist- und gemütarme Welt und dennoch der Lustgarten ungezählter Tausende!

Wie reich ist dem gegenüber der unbeholfene, tastende Anfänger auf dramatischem Gebiete! Es ist ein Verdienst der Bühnen, die Hans Sachsische Fastnachtsspiele aufführten, auf diesen Reichtum, vielleicht ohne ihn voll zu würdigen, aufmerksam gemacht zu haben. Die Mehrheit aller Zuschauer hat bei diesen Aufführungen eine angenehme Enttäuschung erlebt. Sie suchte eine literaturgeschichtliche Kuriosität und fand ein Werk von jugendfrischem Geiste. Man erlebte geradezu ein Abenteuer. Aus dem altersschwachen Bau vergangener Jahrhunderte traten einem lebendige Gestalten von Fleisch und Blut entgegen, auf die man nicht gefaßt war. Man erwartete kindlich unbeholfene Formen und fand eine überraschende Kunst des Aufbaus, der Vorbereitung, der Steigerung und Lösung des Konfliktes. Dem Kenner waren die Vorzüge der dramatischen Kleinkunst des Hans Sachs nichts Neues, aber er wurde durch die lebendige Art, wie sie auf den ihnen fremderen Zuschauer wirkten, doch merkwürdig berührt. Ein solcher Eindruck auf die Menge wäre nicht wohl denkbar gewesen, wenn sie nicht in den dramatischen Versuchen des Nürnberger Meisters etwas mehr gefunden hätte, als sie in zahllosen modernen Werken zu finden gewöhnt ist. Zunächst war dies vielleicht der gesunde Kern an sittlicher Lebensauffassung, der sich, selbst in den ausgelassensten Possen, kaum je verleugnet. Man fand in dem Wirrwarr des Streites, den des Krämers Korb veranlaßt, immer noch etwas Nachdenkliches und Überlegenswertes, einen Teil jener kernigen und gründlichen Lebensphilosophie, der in dem an vielen Orten gegebenen Spiel von der Frau Wahrheit, die niemand beherbergen will, so beredt und warm zu uns spricht; man begrüßte allenthalben anregende Analogien zu eigenen Erfahrungen und Erlebnissen und erfreute sich an der sicheren und zuverlässigen Art, mit welcher in der Erfindung das Recht der Lebensmöglichkeit gewahrt blieb. Gerade dieser gesunde Realismus, der sich doch von dem Vorbild nicht ängstlich bedrücken läßt, ist ein festes Besitztum der heiteren Dramatik des alten Dichters, das unsere modernen „Lustspielerzeuger" mehr und mehr verloren haben. Die Reihe dieser Besitztümer aber, die wieder zu erwerben wären, ist mit dem sittlichen Kern, mit der Wirklichkeitstreue der Erfindung nicht erschöpft. Wirklichkeitstreue herrscht auch in der Charakteristik. Die Wissenschaft, Psychologie, ist eine Errungenschaft der Neuzeit, die dichterische Psychologie ist es nicht. Die Kunst des Zergliederns, des Zerfaserns eines seelischen Vorgangs, die systematische Erschöpfung aller Motive wird man bei dem Dichter des 16. Jahrhunderts nicht

Digitized by Google

suchen, ja man wird sie schlechthin nicht für Vorzüge eines Dramatikers überhaupt halten dürfen. Wie aber Hans Sachs seine Charaktere auf Grund scharfer Lebensbeobachtung mit derben, aber sicheren Strichen zeichnet, zum wenigsten in den Fastnachtsspielen, so weiß er auch ihre Handlungen sicher und treffend zu motivieren. Er steht hier wie überall auf dem zuverlässigen Boden der Erfahrung, der Thatsachen. Vor allem aber ist sein Humor, der aus reiner, ernster Lebensauffassung seine Schlagkraft, seine Wärme empfängt, durch und durch realistisch. Er macht nie Witze über seine Personen, sondern erzielt die komische Wirkung durch die Situationen, die Sprache, vor allem aber durch die Charaktere selbst. Und das bleibt das A und O aller Lustspieltechnik. Auch das ist eine Kunst, die uns mehr und mehr verloren zu gehen droht.

Auch über die Kunst in der Herbeiführung einer komischen Situation, in der Steigerung der Spannung und in ihrer Auslösung ließe sich noch manches sagen, woraus hervorgehen würde, daß Hans Sachs trotz der Unbeholfenheit des Anfängers instinktiv Wesen und Kern der Lustspieltechnik besser erfaßt hat, als mancher unserer ihm sich hoch überlegen dünkenden Zeitgenossen. Doch muß es genügen, die Bahn anzudeuten, bei deren Verfolgung die dichterischen Vorzüge sich entdecken, von deren Beobachtung auch die Gegenwart noch Anregung und Belehrung empfangen kann.

Leonh. Lier.

Dichtung.

Rundschau.

* Schöne Literatur. 48.

Zweierlei Hoheit. Roman von Juvenalis Minor. (Zürich, Verlags-Magazin.)

„Zweierlei Hoheit" — „Juvenalis Minor" — als Motto Shakespeares „Einige werden hochgeboren, einige erwerben Hoheit": man ist doch wohl berechtigt, eine Satire zu erwarten. Und in der That lernen wir einen Fürsten kennen, der sich hauptsächlich mit Jagen, Reisen, Parade-Abhalten u. s. w. beschäftigt, ein höchst feudaler Herr ist und gelegentlich einmal sagt: „Des Herrschers Wille ist das höchste Gesetz" und „so will ich es, und so befehl ich es!" Aber Juvenalis Minor ist kein Satiriker, sondern ein grundguter Mensch, dem als Schriftsteller statt der Gabe nörgelnden Witzes die der sanftesten Friedensliebe gegeben ist. So straft er denn seinen schlimmen Herzog je länger, je mehr dadurch, daß er seine Feder von ihm zurückzieht: und je mehr er die fingenden Flammen der Satire vernachlässigt, je mehr heizt er den behaglich brömmelnden dicken Familientheekessel des Gartenlaube-Romanes an. Und die neue Thätigkeit steht ihm auch weit besser zu Gesicht. Denn der besagte Familienroman mit seinem hochedeln bei einer Rettung verunglückenden Manne, mit der gleichfalls hochedeln Braut dieses Mannes, deren zweite wahre Liebe er war und die nun ein paar Jahre braucht, ehe sie zu unserer Beruhigung zum dritten Mal wahrhaft liebt, mit all den andern lieben Leuten, denen es gut geht, und mit den paar schlechten, die wenn sie vom Schicksal nicht anders bestraft werden, doch wenigstens schlecht träumen und Chloral nehmen müssen — ich sage: dieser ganze gemütliche Hausfrauenroman ist trotz seiner breiten Episoden immer noch besser als das Satirische. Ja, er zeigt an einigen Stellen sogar einen bescheidenen Anhauch von Poesie. A.

* Schriften über Literatur. 11.

Shakespeare-Literatur.

Zur Shakespeare-Literatur liegen drei beachtenswerte Werke vor. Zuerst die gesammelten Aufsätze des Hauptbegründers der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Wilhelm Oechelhäuser unter dem Titel: „Shakespeareana" (Berlin, Julius Springer, 1894), die neben älteren Arbeiten auch neue bringen. Von diesen interessiert vor allem die Darstellung der Entstehung und Entwicklung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Von der seitens vieler einzelner Mitglieder entfalteten Thätigkeit im Gebiete der Shakespeare-Literatur und -Bühne abgesehen, arbeitete die Gesellschaft, die am 23. April d. Js. ihr dreißigjähriges Jubiläum beging, an vier besonderen Aufgaben, an der Begründung einer Shakespeare-Bibliothek in Weimar, an der Herausgabe des Shakespeare-Jahrbuches, an der Verbreitung der Kenntnis des Dichters durch Vorträge und durch die Veranstaltung neuer Ausgaben seiner Dramen. In letzter Beziehung verdient die billige Volksausgabe in einem Bande zu dem Preise von 3 M. als ein besonders volkstümliches Unternehmen hervorgehoben zu werden. Unter den anderen Aufsätzen wird der über Richard III. als eine außerordentlich gründliche, eindringende und scharfsinnige Arbeit eine dauernde Stellung in der Fachliteratur behaupten, während die von Oechelhäuser aufgestellten Grundsätze für die Bühnenbearbeitung der Shakespeareschen Dramen durch ihre scharfen Eingriffe in das Urbild starken Widerspruch herausfordern. Da Oechelhäuser Shakespeares Dramen den Anforderungen der modernen Bühne möglichst anzupassen strebt, so kann es nicht verwundern, daß er den Anschauungen, welche die Wiedereinführung der Shakespeare-Bühne veranlaßten, nicht allenthalben zustimmt. Was diese letztere Frage anlangt, so stellt sich Heinrich Bulthaupt in einer früher hier gewürdigten, nunmehr in neu bearbeiteter, fünfter Auflage erschienenen „Dramaturgie des Schauspiels. Shakespeare" (Bd. 2, Oldenburg, Schulzesche Hofbuchhandlung, 1894) auf die Seite Oechelhäusers. Er erkennt der Shakespeare-Bühne des Münchener Hoftheaters wenig mehr zu, als den Wert eines interessanten Experiments, und stellt sich in seinem Buche geradezu die Aufgabe, die großen Werke des Dichters vom Standpunkt der modernen Bühne zu betrachten. Man darf sagen, daß Bulthaupt gerade durch diese Art der Behandlung des Stoffes zur Vertiefung und Verbreitung des Verständnisses des Dichters viel beigetragen hat. Besonders sollten alle, die dem Briten als Darsteller und Inszenirer nahe treten, nicht versäumen, ihr Urteil an dem Maßstabe Bulthaupts zu prüfen. Zu diesen Werken kritisch-ästhetischer Art gesellt sich als drittes ein literargeschichtliches Quellenwerk, dessen Studium eine Beurteilung des großen britischen Dichters von dem Niveau der Leistungen seiner Zeitgenossen ermöglicht. Dieses Werk: „Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare" (J. G. Cottas Nachf., Stuttgart, 1894) verdanken wir noch dem Schaffenseifer des Grafen Adolf Friedrich von Schack, der es kurz vor seinem Tode der

Digitized by Google

Öffentlichkeit übergab. Aus dem starken Bande, der zumeist außerordentlich gewandte Übertragungen aus den von Charles Lamb gesammelten Proben englischer Dichter im Verein mit erläuternden und belehrenden Anmerkungen englischer Forscher darbietet, ergiebt sich als rundes, in weiten Kreisen noch nicht ganz gewürdigtes Ergebnis die Thatsache, daß Shakesperes Genius aus der Fülle der zeitgenössischen Talente hervorragt wie die Edeltanne aus dem Hochwald. Denn unter den mehr als zwanzig Dramendichtern, die uns in Proben vorgestellt werden, lernen wir manchen knorrigen Eigenwuchs, manchen vollsaftigen Stamm kennen und beobachten aufs neue, daß die Genies nicht aus der unfruchtbaren Erde über Nacht emporschießen, sondern daß der Boden, auf dem sie gedeihen sollen, manch anderen Gewächses Wurzeln erst urbar gemacht haben müssen. Man ist in der That überrascht, zu sehen, was Shakespere bei seinen Vorgängern an Kraft der Leidenschaft, an Schärfe und Eigenart der Bilder, an Kühnheit der Komposition, an Sicherheit der Charakteristik vorfand, und erkennt mit wachsendem Staunen, welch kühnen Flug Shakesperes Genius nehmen mußte, um sich über solche Mitbewerber zu dem Sonnenglanz unsterblichen Ruhmes emporzuschwingen. Man mag darüber streiten, ob es besser war, statt der zahlreichen Proben wenige vollständige Stücke der hervorragendsten Zeitgenossen, der Marlowe, Heywood, Webster, Ford, Tourneur, Ben Jonson, Maninger u. a. zu geben, und wir müssen dem durch die Autorität Lambs gestützten Übersetzer glauben, daß die gewählten Proben die besten, die am meisten bezeichnenden sind. Unabweisbar aber drängt sich bei dem Lesen der Proben der Gedanke auf, ob nicht dieses oder jenes Werk der modernen Bühne mit Erfolg zuzuführen sei. Jedenfalls wird, wer mit den Proben nicht zufriedengestellt ist, dem Grafen Schack für nachhaltige Anregung zu weiterem Forschen zu Dank verpflichtet sein. **L. L.**

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus Berlin wird uns geschrieben:

Nachdem sich die Theater, so gut es ihnen gelingen will, im ersten Viertel der Spielzeit ihre Zugstücke geholt haben, tritt die erste Windstille ein. Die Kräfte zweiter Hand treten wieder in den Vordergrund: die Schauspieler und die Bearbeiter. Kainz erweist sich doch wieder als ein wahrer Künstler, da er uns einen solchen Hamlet gab. Das „Deutsche Theater" scheint im übrigen unter der neuen Direktion noch nicht die Mittel zu einer so dringend nötigen Neuinszenierung des Hamlet zu besitzen. Kainz und Frau Sorma heben sich gar weit von den Mitspielenden ab, die kein Ensemble finden können — aber, was Kainz bietet, ist eine selbständige, hochachtenswerte Leistung. Man kann sich denken, wie er den Hamlet auffaßt: er greift aus diesem Charakter den modernen, nervösen Menschen heraus, der, um seine Schwäche und Grübelsucht zu bekämpfen, seinem Mut künstlich einheizt, sich und die Mitwelt ironisiert und mit den Gedanken und Gefühlen spielt, in der Selbsttäuschung, als ob er sie dadurch überwinde. Diesen naheliegenden Gedanken, den Hamlet als Fin-de-siècle-Natur zu verstehen, das erstemal schauspielerisch konsequent verkörpert zu haben, ist Kainzens großes Verdienst, um so größer, als diese Auffassung für die Klarheit der Dichtung äußerst fruchtbar wird.

Ist uns Shakespere immer noch eine aufrüttelnde Mahnung, eine tiefgreifende Anregung, so zeigte ein Versuch des „Neuen Theaters", Beaumarchais' „Figaros Hochzeit" uns wiederzugeben, wie trotz aller löblichen Anstrengungen die Porzellanwelt des 18. Jahrhunderts unserm Herzen eine kalte Sphinx geworden ist. Fulda hat das Stück von Beaumarchais übersetzt und bearbeitet. Er hat diese Aufgabe mit dem Taktgefühle gelöst, das ihm für das ältere französische Intriguenlustspiel eigen ist und dessen Früchte sich in den „Kameraden" schon bewährten. Auch die Aufführung war, wie dies unter der Direktion Lautenburg stets der Fall ist — bis auf den Almaviva —, wunderbar stilgemäß und ineinandergreifend. Es war das echte Huschen von Porzellanpüppchen in reizvoll-matten Farben, in scherzend-leichten Stimmungen. Es war ein Kulturgenuß, da man eine Welt wiederaufstehen sah, die man in Mozarts Oper nur noch unter der nivellierenden Überlieferung der Schablonenaufführungen gekannt hatte. Aber ein Kunstgenuß war es insofern nicht, als uns diese Welt im Grunde genommen völlig gleichgiltig ist: wir sind aus den Zeiten heraus, da man die Leidenschaften in Seide packte. Man muß lachen, wenn man daran denkt, daß neulich durch den Beifall, der den „Webern" gezollt wird, ernsthafte politische Blätter sich der Zeiten vor 100 Jahren erinnern zu müssen glaubten, da man auch den Stücken zuklatschte, die an den Fundamenten des Staates rüttelten. Damals waren es Puppen, die in zartesten Symbolen sprachen — aber die sozialen Leidenschaften der „Weber" sind nicht in Seide gewickelt, um den Geruch des Elends durch das Parfüm zu überduften.

Heute lachen wir über ein Stück wie Gandillots Posse „Der Unterpräfekt", welches das Residenztheater kürzlich aus seinem Pariser Füllhorn schüttelte. Und dieser Unterpräfekt ist nichts weniger als etwa heimlich „sozial", wie der geriebene Figaro, er will sich blos ein wenig amüsieren, fährt aus der Provinz nach Paris und überläßt seinem Kammerdiener, indessen für alles aufzukommen: dieser wiederum überläßt dem Herrn Dichter, aus solcher ergiebigen Situation drei Akte Komik zu ziehen, und der Dichter löst seine Aufgabe so ausgezeichnet, daß sie alle nur so springen vor Vergnügen: der Unterpräfekt, welcher als falscher Gefangener in seine eigene Wohnung gebracht wird, der Kammerdiener, welcher vor einem plötzlich anlangenden General die Rolle seines Herrn persönlich durchführen muß, dieser General, der sich in die kleine Schauspielerin vergafft, die wiederum Madame Sousprefet spielen muß, da sie sich mit ihrem Schätzchen kreuzte: so daß also schließlich dessen ganze Amüsementsfahrt in die Pariser Nacht überflüssig gewesen wäre. Der beste Ulk ist dieser Umweg um das Nichts. Bekanntlich wirkt die Posse nicht durch die Handlung, nicht durch Charaktere, sondern durch die Situationen und durch die Schauspieler. Gandillot hat aus seinem Stoff eine solche Fülle unglaublich komischer Situationen herausgezogen und sie so eng aneinandergepreßt, daß man wieder einmal nicht anders darf, als das ungemeine Geschick der Franzosen in diesen Dingen bewundern, das uns ein Patriotismus noch nicht nehmen kann, sondern lieber erst ersetzen müßte.

Während all dies über die Bretter zog, rollte eine Kugel mit sachtem Fall in den Orkus. Es war die „Kugel" des Herrn Max Nordau, der es mit dem Lessingtheater versuchte. Aber der gute Mann mußte erkennen, daß, wie sein eigener Held seine Vergangenheit als „Kugel" an den Füßen mitschleppt, auch die weisen Reden, die dieser Pariser Modeheld selbst über Genie und Wahnsinn moderner Künstler vom Stapel ließ, nicht ungestraft in die Welt gingen. Verstände er etwas von dem Geist der Dichter, den er als Arzt für Wahnsinn hält, so würde er, als Schriftsteller, auch mehr davon haben — und vice versa. **Oskar Bie.**

Aus München wird uns geschrieben:

Hier wurde gegeben: „Vergangenheit", Schauspiel in 3 Akten von Karoline Brachvogel.

Die aus Not Gefallene, welche sich durch eine Heirat in der Gesellschaft rehabilitiert und nach kurzer glücklicher Ehe durch ein Wiedererkennen in den Tod getrieben wird — ein der mo-

Digitized by Google

dernen Literatur nicht mehr fremder Stoff. Die Heldin ist ein eigentümlicher, aber von der Verfasserin nicht ganz einheitlich gestalteter Charakter. Verzweifelnd im Elend hat sie die Bekanntschaft eines Prinzen gemacht, der sie mit nach Paris nimmt wo sie dann „maßlos, in ihren Ansprüchen an das äußere Leben", wie sie selbst gesteht, ein derartiges Dasein führt, daß es später von ihr heißt: „Nein, die gehörte schon zu denen, die man nicht mehr in sein Haus aufnimmt." Ein Mädchen, deren Gesinnungsart ihr gestattet, so ohne Maß einem Genußleben sich hinzugeben, ist ohne jede Moral: denn was sie thut, geschieht ja nicht einmal um ihrer hungernden Familie aufzuhelfen, sondern ist sittliche Entwürdigung. Daß es sie zuletzt dann doch übermannt, daß sie flickt und Krankenpflegerin wird, das nimmt den Makel nicht von ihr. Hierdurch ist ihr Tod dramatisch gut motiviert: man sieht, daß es so kommen muß, trotzdem sie eine gute Frau und treue Mutter geworden. Auch ist gut, daß sie dann als Frau bei Einweihung eines Asyles starrköpfig daran festhält, eine Gefallene zur Oberin zu machen, und dabei erfahren muß: „Fremd bleibt man jedem Kreis, dessen einfachste Vorbedingungen man nicht erfüllen kann." Daraus geht für mich hervor, daß sie nur äußerlich eine andere geworden ist oder geworden zu sein scheint, daß sie jedoch im Grunde ihrer Seele ohne Verständnis für das gesellschafterhaltende ethische Moment geblieben ist.

Aber — das alles ist gar nicht die eigentliche Meinung der Verfasserin. Sie zieht diese Folgerung nicht. Ihr schwebt nicht dieses tiefere, psychologisch feine Problem mit all seinen dramatischen Konsequenzen vor: jedenfalls behält sie diesen Grundzug des Wesens ihrer Heldin nicht fest im Auge, sondern versucht zugleich wieder uns an einen innern Wert dieser Frau glauben zu machen. Dabei verwickelt sie sich aber in Widersprüche. Sie führt z. B. das Festhalten an der Einsetzung der Oberin nicht zurück auf den Trotz der Unbildung, sondern auf eine innere heilige Überzeugung, vergessend, daß ihre Heldin in Paris tausendmal die innere Überzeugung in den Kot getreten hat. Und selbst wenn diese als Frau Charakterfestigkeit neu gewonnen hätte, so könnte doch der Trotz und die Starrheit ihrer Haltung nur einem proselytischen Übereifer entspringen. Es ist also wieder der Fehler, daß der Charakter, um welchen sich alles dreht, nicht klar und scharf genug umrissen ist.

Darunter leiden auch die übrigen Rollen: am wenigsten noch eine frivole Baronin: am meisten die Männer. Vom Gatten der Heldin erfahren wir nur, daß er seiner Frau in allem freie Hand läßt, und wie er sie kennen gelernt hat.

Als Folie dient dem Stück ein kleiner Arbeiterkrawall, der im Schlußakt zu einer ganz effektvollen Szene Anlaß giebt. Der Dialog ist frisch und fließend. Das Stück, welches allein einen Theaterabend nicht füllt, wurde mit Beifall aufgenommen, besonders nach dem lebhaften Schlußakt. **Fr. Carstanjen.**

* Eine Verteidigung der „alten Dramaturgie".

Seit Anfang Oktober erscheint, geleitet von Paul Kühn, im Verlage von C. Schmidt zu Leipzig eine Monatsschrift „Deutsche Dramaturgie". Das Blatt, das sich als „Offizielles Organ der Allgemeinen Deutschen Bühnengesellschaft" vorstellt, bemüht sich, nach ähnlichen Grundsätzen wie die unsern für sein Gebiet zur Klärung der Frage zu wirken, und es ist seinem Programm mit den ersten zwei Heften in durchaus anständiger, ruhiger und sachlicher Weise nachgekommen. Eine derartige Zeitschrift hat in deutschen Landen einen gar schweren Stand, denn von den Abertausenden, die wöchentlich zweimal fünf Mark für eine Theaterkarte ausgeben, haben nur äußerst wenige das Geld, vierteljährlich drei Mark für eine literarische Zeitschrift daranzuwenden, unsere Mimen aber wissen zu 999 vom 1000 selbstverständlich alles über ihre Kunst, ohne daß sie's erst zu lesen brauchten. Umsomehr möchten wir den Theaterfreunden unter unsern Lesern empfehlen, die „Deutsche Dramaturgie" zu prüfen auf die Würdigkeit hin, unterstützt zu werden.

Von den Aufsätzen ihrer ersten Hefte interessiert uns besonders der von Wolfgang Kirchbach: „Alte und moderne Dramaturgie" — seit längerer Zeit die erste wirklich ideenreiche Verteidigung des „alten Kurses" unserer Dramatik, die sich zu dem gegen manches Gute im „neuen Kurse" auch nicht blind verhält.

Nach einigen polemischen und historischen Bemerkungen seiner Einleitung kommt Kirchbach zu dem Satze, daß die moderne Dramatik „im vollsten Sinne des Wortes eine Stubendramatik" sei: all ihre Stücke spielen in der Stube, der Bürger, der Arbeiter, der Armenhausstube, aber immer in der Stube.

„Und sie entfaltet notgedrungen denn auch eine Stubenpsychologie. Der wesentlichste Unterschied zwischen der »modern« genannten Art zu charakterisieren, welche Ibsen eingeführt hat und welche man ihm z. B. in den »Einsamen Menschen« nachahmt, und den Werken einer älteren Zeit ist sicher der, daß Ibsen den Menschen auf den Isolierschemel der Stube setzt und ganz bestimmte Eigenschaften, Seelenregungen, kleine Lebenszüge desselben aufsucht, welche der Mensch allerdings in dieser Weise zumeist nur zwischen seinen vier Wänden entfaltet. Das ist eine Besonderheit, sicher eine interessante Besonderheit, welche manche Beziehung menschlichen Seelenlebens und manche Beziehung der Menschen zu einander aufgedeckt hat, für die man früher den Blick nicht so geschärft hatte. Es wird eine andere Frage sein, ob diesen kleinen und feinen Beziehungen des Seelenlebens jene große Bedeutung für das Ganze des menschlichen Lebens inne wohnt, welche man gegenwärtig in gewissen Kreisen der neuen Dramaturgie beimißt, denn nur wenn diese den Beweis liefert, daß sie auch die volle Tiefe der Lebensbedingungen und sittlichen Daseinsgesetze erschließt, wird sie dauern können und mehr als eine Modesache aus mißverstandener Ästhetik der Wirklichkeit sein.

Daß es aber einen ganz mächtigen Unterschied zwischen der Psychologie der Stube und zwischen derjenigen des Staatssaales oder der großen Natur giebt, das wird wohl niemand bezweifeln. Es scheint, als habe gerade Ibsens Kunst die volle Bedeutung dieses Unterschiedes erst zur Geltung gebracht.

Es ist ein Unterschied, ob jemand zum Beispiel einem Menschen innerhalb der vier Wände seiner Stube eine Ohrfeige giebt, oder in einem Garten, freien Felde, Walde. Der Angegriffene wird ganz anders in der Stube, anders im Garten antworten. Die Stube hemmt die Freiheit seiner Bewegung, er kann ohne Spiegel und Nippsachen zu zerschlagen nicht so weit ausholen, um den Angreifer so zu züchtigen, wie es seinem Affekt entsprechen würde. Die Stube entwickelt im Menschen aber auch eine ganz andere Reihe von kleinen Seelenregungen, welche die menschliche Natur in größerer und freierer Umgebung gar nicht kennt oder doch nur halb zur Entwickelung gelangen läßt.

Da nun aber die neue Schule den Grundsatz der Naturwahrheit mit großer Ängstlichkeit festhält, so muß sie, da der Schauplatz ihrer Erfindungen die Stube ist, notgedrungen ganz bestimmte Seiten des menschlichen Wesens, die an den engen Raum des Hauses gebunden sind, gewisse sittliche Konflikte, die innerhalb des Hauses sich abspielen, mit Vorliebe schildern und diese innere Notwendigkeit zeigt sich denn auch bei einem Blick auf diese Dramen erfüllt." „Nora" z. B. hätte nach Kirchbach einen ganz anderen Ausgang genommen, wenn die große Schlußszene des Dramas, statt in der Stube, etwa im Garten vor sich gegangen wäre. „Eine Reihe von psychologischen Zügen, von

Digitized by Google

Momenten, welche den Gegensatz der Gatten so haarscharf auf die Spitze treiben, wären gar nicht aufgekommen, z. B. würde Helmer schwerlich die ungesunde Sinnlichkeit gehabt haben, mitten in einer so großen Aufregung seiner Frau mit ehelichen Zumutungen zu kommen. Die ganze Unterhaltung hätte einen andern Weg genommen und statt dem Manne davonzugehen, wäre Nora vielleicht im schlimmen Falle nach dem Gartenteich gestürzt, um sich frischweg zu ertränken, oder, im günstigen Falle, in ihr Zimmer hinaufgegangen, um sich dort erst noch einmal zu überlegen, wie eigentlich die Sachen stehen zwischen ihr und Helmer.

Schon die Äußerlichkeiten der Sprache, meint Kirchbach im weiteren, ahmen nun durchaus die Art des „Stubenverkehres" nach. „Im Hause pflegt man wohl gern in kurzen abgerissenen Sätzen zu reden und sich nicht sehr um eine wohlgesetzte Rede zu plagen. Im Staatssaal, in offiziellen Kreisen ist es allerdings anders. Das ältere Drama, die »alte« Dramaturgie liebte es mit guten Gründen, ihre Figuren bei wichtigen Anlässen in wohlgesetzter Rede und Redeentwickelung sich bewegen zu lassen. Die Staatsrede, die feierliche Ansprache, die wohlüberlegte Ideenentwickelung, wie sie Menschen von guter Erziehung und geschultem Geiste besitzen, spielt schon im antiken Drama, spielt bei Shakespere und den Spaniern, spielt bei Schiller eine Rolle. Diese Dichter malen eine menschliche Gesellschaft, welche gewöhnt ist, sich einander ausreden zu lassen, wie dies ja auch überall da nötig ist, wo ernste Dinge und Entscheidungen auf dem Spiele sind. Zweifellos hat die alte Dramaturgie das volle Recht der Naturwahrheit auf ihrer Seite; auch sie knüpfte und knüpft an die Nachahmung wirklicher Zustände an, denn bei einer Audienz oder bei verwandten öffentlichen und offiziellen Anlässen, bei Unterhandlungen, Gerichtssitzungen ist es menschlicher Brauch, daß man sich voll ausspricht. Und da das künstlerische Material, aus welchem ein Theaterstück, eine Dichtung sich aufbaut, die Sprache ist, da es ein natürliches Streben jeder Kunst bleibt, durch die Nachahmung der Natur zugleich die Schönheit des Materials zu entwickeln, dessen man sich bedient, so war es natürlich, daß die dramatische Dichtung in der Nachahmung der offiziellen und geschulten menschlichen Redeweise auch die Schönheit der Sprache entfaltete.

Ein Bildhauer, der die Natur nachahmt, wird die Höhe seiner Kunst erst dann erreichen, wenn er die Natur des Marmors oder der Bronze versteht und ihre eigentümlichen Schönheiten entwickelt, weil er durch die angepaßte Behandlung der Natur innerhalb des besonderen Stoffes, auf den die Beobachtungen übertragen werden, eine höhere, innere Wahrscheinlichkeit erreicht. Ein Dichter, der nicht in gleicher Weise verfährt, gleicht einem Maler, der auf die Schönheiten und Mittel der Farbe verzichtet, indem er sich ihrer bedient."

Da nun die „moderne" Dramaturgie „nicht an das große, offizielle Leben anknüpft, sondern an die Stube, so muß sie, bei ihrer Tendenz der Wirklichkeitsnachahmung, an die aphoristische Redeweise der Stube sich halten. Wenn Hebbel seine Kraft im Lakonismus suchte, so sind die Jüngsten noch weiter gegangen. Ihre Figuren reden nicht im Verse, schon weil man den Vers nicht für »realistisch«, für naturwahr hält. Sie reden aber auch nicht in Prosa. Sie reden ebensowenig in Lakonismen. Sie reden vielmehr aphoristisch, denken aphoristisch, sie erzeugen Gedanken, Leidenschaften und Empfindungen nicht vollständig, sondern nur in Bruchstücken."

Auch eine Berufung an das Recht der Naturwahrheit hülfe ihnen hier bei Kirchbach nur in bedingtem Maße. Es ist richtig, sagt er, „daß man im häuslichen Verkehr der Stube vermeidet, lange Reden zu halten, daß man Worte und Gedanken oft nur andeutungsweise ausspricht. Aber in dem Maße, wie bei Ibsen und Hauptmann oder bei Strindberg ganze Dramen nur eine Kette von aphoristischen Sätzchen, ein dauerndes Frage und Antwortspiel sind, entspricht diese Redeweise der Menschen denn doch nicht der Wirklichkeit. Die längste Rede, die in einem Drama wie »Hedda Gabler« vorkommt, ist ganze sieben Zeilen lang, alles andere kommt nicht über zwei und drei Zeilen hinaus. Sollte wirklich in einem Hause wie bei Tesmans niemals eine Auseinandersetzung stattgefunden haben, welche länger als fünfzehn Sekunden dauerte? Sollte es dort einem weiblichen Wesen niemals in den Sinn gekommen sein, wenigstens einmal eine halbe Minute lang seine Zunge zu brauchen? Wer sich die Mühe nehmen will, unsere üblichen Gesellschaftskreise zu beobachten, wird bemerken, mit der Uhr in der Hand, daß mancher zwei, drei Minuten das Wort behält, ja, mancher »gute Gesellschafter« redet viertelstundenlang, ohne daß ein anderer ihn unterbricht."

„In der That ist es auch nicht Nachahmung der Natur, welche die Ursache dieses Redestils — denn es ist Stil, nicht unbefangene Wirklichkeit — abgibt. Bei Ibsen, dem Begründer, ist es die sichtliche Bemühung, Spannung zu erzeugen, durch das Frage und Antwortspiel, durch die nur abgerissene, andeutende Behandlung des Zwiegespräches. Ist es aber so, so wird die alte Dramaturgie mit Genugthuung sich weit edlerer, weit weniger mechanischer Mittel rühmen dürfen, mit denen sie auch die Einzelrede mit spannenden Momenten zu durchsetzen vermag. Denn ein mechanisches Mittel ist es sicher: Erwartung und Spannung zu erzeugen, indem man die Entwickelung einer einfachen Mitteilung in einzelne Bruchstücke zerschlägt. Fast hat es den Anschein, als ob die neue Dramaturgie die Kenntnis der Kunstmittel verloren habe, mit denen man es früher verstand, dramatische Spannung auch in eine einfache, zusammenhängende Bühnenerzählung oder in ein Duett voll ausgelebter Leidenschaften zu legen. Berühmt war einst selbst beim alten Racine die Erzählung des Theramen: berühmt sind in Schillers Werken die Erzählung des schwedischen Hauptmanns, der Bericht des Raoul, unübertroffene Meisterstücke spannender und hinreißender Berichterstattung enthält Sophokles' »König Ödipus« und Ödipus in Colonos«, wo gerade der Bericht den Rang einer Steigerung der Theaterwirkung annimmt. Aber freilich — es bedarf des großen dichterischen Talentes, der vollendeten Meisterschaft, um in diesen Formen die höchste Spannung zu erzeugen. Ibsen, Hauptmann u. a. kennen diese Mittel überhaupt nicht: es kommt nichts in dieser Art bei ihnen vor. Ein Mangel an sprachtechnischer Bildung ist nach allen Merkmalen zu urteilen hierin das Kennzeichen der neuen Dramaturgie. — Dagegen bringen es schon diese Formen und der innere Charakter dieser neueren Werke mit sich, daß sie eine große Meisterschaft entfalten in der Auffindung jener kleinen, seelenverräterischen Züge einer intimen Menschencharakteristik, welche innerhalb des Rahmens der Häuslichkeit möglich ist. Zwar »neu« ist diese Kunst nicht. Ein Werk wie Goethes »Geschwister« bewegt sich in ganz verwandter Vertrautheit der Seelen- und Charakterschilderung, und die Art, mit welcher Lessing in »Minna« und »Emilia« die kleinen Züge aufzuspüren pflegt, wird man in Ibsen in ganz ähnlicher Weise wiederfinden. Es ist psychologische Genremalerei, welche Ibsen und Hauptmann entwickeln und die Methode ist die, daß durch ein anfänglich etwas rätselhaftes Heraustreiben von auffälligen Charakterzügen eine gewisse Spannung über die Person verbreitet wird, welche unsere Neugier in dem Sinne erweckt, daß wir uns fragen: was für einer oder was für eine mag das nun wohl sein: diese Nora, diese Hedda, diese Helene Krause oder dieses Fräulein soundso, das bald als Gast, bald als Mitarbeiterin in die Häuslichkeit eintritt. Es ist ein Interesse, wie wir es auch im wirklichen Leben haben; es

Digitized by Google

wird zunächst die Neugier an der Persönlichkeit geweckt, an ihren Schrullen oder Eigenheiten, ihren egoistischen oder sonstigen kleinen Besonderheiten und in der allmählichen weiteren Entblößung dieser Persönlichkeit, die uns sozusagen Stück für Stück enthüllt wird, erleben wir dann auch eine Art von dramatischer Handlung, eine Entwickelung ihres Schicksals und eine Katastrophe. Die Katastrophe ist auch gewissermaßen die vollständige Enthüllung des Charakters.

Diese allmähliche Charakterenthüllung ist das eigentliche Geheimnis der »modernen« Technik und ihrer Spannung. So ist »Nora«, so ist »Rosmersholm«, so ist »Vor Sonnenaufgang«, »Einsame Menschen« und anderes gearbeitet. Innerhalb dieser Charakterentblößung aber allmählich möglichst viele seelenverräterische Züge zu häufen ist eine Manier, die sich gleichzeitig herausgebildet hat und leider fast immer das sittliche Problem dieser Dramen in einer Weise verwickelt, daß am Schlusse niemand recht weiß, um welches Lebensgesetzes willen eigentlich das Schicksal und die Katastrophe des Drama geschehen ist. So ist der Charakter der Nora, der Charakter der Rebekka, der Hedda, so sind auch in den »Einsamen Menschen« die Gestalten dermaßen mit kleinen, klatschhaft aufgefundenen Zügen überhäuft, daß man nur mit großer Mühe herausfindet, welche von diesen Zügen nun eigentlich das Verhängnis der betreffenden Personen ausmachen und *inwiefern das, was sie erleben, mit ihren Charaktereigenschaften zusammenhängt.*" — Indem gelegentlich ein mindestens nicht *notwendiger Zug* stark betont werde, erscheine die Menschenschilderung dieser modernen Dramaturgie „etwas klatschhaft".

„Hier liegt nun einer der ausschlaggebenden Unterschiede zwischen den Bestrebungen der sogenannten »Modernen« und der Anhänger alter Dramaturgie. Bei letzteren bestehen Gründe, daß der Dramatiker gerade in der Psychologie, in der Auffindung der Seelenzüge, der Individualismen nur das verwertet, was notwendig ist und zwar notwendig, um das Schicksal der Menschen und Staaten zu erklären aus den Charaktereigenschaften der Menschen, um die geschichtlichen oder gesellschaftlichen Lebensgesetze verständlich zu machen, welche aus der Zusammenwirkung von bestimmten menschlichen Anlagen entspringen, um die großen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, sozialen und geschichtlich rückwirkenden Naturgesetze, Daseinsgesetze, die sich gewisser individueller Menscheneigenschaften bedienen als des Mittels ihrer Verwirklichung, in einer die Seele ergreifenden Weise darzustellen. Man nannte diese Gesetze wohl auch das »Schicksal« und je nach der Welteinsicht der Dichter war dieses entweder nur die *Ahnung* dieser Gesetze oder aber auch, wie schon bei Sophokles, dann bei Shakespere und bei Schiller das Bewußtsein dieser gesellschaftlich historischen Naturgesetze, welche vermittels der Kräfte der menschlichen Seele und ihrer persönlichen Besonderheit sich stets neu herausbilden. Das oberste Bemühen der alten Dramaturgie war daher stets vor allem in der Komposition des Dramas das richtige Verhältnis von Charakter und Schicksal zu erwägen. . ."

Die Modernen dagegen „zerbrechen sich augenscheinlich gar nicht den Kopf über diese Dinge zufolge ihrer Verachtung des Historischen. Man hört zwar, daß sie moderne Gesellschaftsgesetze darstellen wollen, aber da ein Gesetz nur dann ein Gesetz ist, wenn es historisch beglaubigt ward durch die wiederkehrende Erfahrung der Jahrhunderte, so ist schon dieses Bestreben, auch wenn es geleistet wäre, zweifelhafter Natur. Der Haupteinwand aber ist der, daß sie alle viel zu wenig nachdenken über das Verhältnis, in welchem ihre Charaktere zu diesem Gesetz stehen, daß mithin das, was man gemeinhin auch wohl Schuld und Sühne nennt, fast immer in einem geistigen Mißverhältnis steht, welches uns an der inneren Notwendigkeit der Idee zweifeln macht und eine reine, freimütige Erschütterung des Zuschauers unterbindet. Wohl sprechen die Menschen in diesen modernen Dramen sehr viel von Lebensgesetzen und Gesellschaftsgesetzen; mehr oder minder scheinen sie alle im Buckle und Darwin bewandert — die Dichter selbst aber machen unvollkommene, ja ungeschickte Nutzanwendungen von diesen Gesetzen und statt aus der speziellen Notwendigkeit der Charaktere sie abzuleiten, komponieren sie vielmehr eine an sich traurige Handlung, in welcher wohl von diesen Gesetzen gesprochen wird, die Charaktere aber dermaßen mit Zügen gespickt sind, die unwesentlich fürs Ganze bleiben, daß eben jenes klare Verhältnis von Schuld und Sühne nicht aufkommt.

Es spricht daraus eine diffuse Art, das Leben und die Menschen zu betrachten. Wir machen den Vorwurf dieser Diffusion sowohl Ibsen wie Hauptmann. Ihr Begriff von Realismus, ihr an sich löbliches Bestreben, die Charaktere möglichst lebhaft zu illustrieren, auf daß man empfinde, sie seien »von Fleisch und Blut«, mit anderen Worten, die Betonung der Zufälligkeiten der Individualität läßt die Betrachtung der großen komponierenden Lebensgesetze zu einer zerstreuten werden.

Jede Meisterschaft, welche gerade manchen belebenden Zug unterdrückt, um der Klarheit der Idee und der Wirkung willen, ist hier nicht erreicht und vieles würden die modernen Dramatiker von der alten Dramaturgie zu lernen haben, wenn sie die größere Tiefe und Lebenswahrheit der letzteren, den größeren Naturalismus eines Schiller und Shakespeare gerade in ihrer Art verstehen würden. Freilich sucht Ibsen in den »Gespenstern« das große Gesetz der Vererbung nachzuweisen. Körperliche Vererbung, ja, nicht einmal Vererbung, sondern nur eine Erbschaft. Sie wird nicht weiter vererbt, weil der Held stirbt. Welches Mißverhältnis der Idee aber in diesem Stücke gerade, welches diffuse Verständnis der Sache! Das Vererbungsgesetz enthält ja die tröstliche Thatsache, daß im großen Ganzen das Untaugliche, Kranke sich nicht fortpflanzt, weil einfach direkt oder indirekt seine Fortpflanzungskraft erlischt. Auch Oswald stirbt und man sollte meinen, alles müßte in einem solchen Drama, zumal dieser Jüngling eine ethische Schuld nicht hat, darauf angelegt sein, daß dieser Tod uns die tröstliche Gewißheit hinterläßt, daß das Gesetz der Vererbung sich eben hierin selbst aufhebt. Aber es scheint, als sei dem Verfasser auch nicht ein Schatten des Gedankens innerer Tröstlichkeit dieses Erlöschens der üblen Erbschaft gekommen. Es ist sowohl in diesem Drama wie in anderen »modernen« bezeichnend, daß die Dichter es lieben, lediglich körperliche Erkrankungen und Erbschaften zum Gegenstande des Interesses zu machen. Oswald leidet unter der Erbschaft, welche ihm die Ausschweifungen seines Vaters zugezogen haben; Helene Krause entstammt einer Familie von Alkoholikern und ihr Liebhaber heiratet sie nicht, weil er fürchtet, durch sie die üblen Eigenschaften dieser alkoholkranken Familie fortpflanzen zu müssen. »Hannele« windet sich zwei Akte lang vor dem Zuschauer im Fiebertraum. Es fragt sich, ob derartige Erkrankungen des Organismus wirklich so bedeutungsvoll sind für die Menschheit. Wohl sind sie für den Arzt interessant; die Natur aber hat ihre eigenen Methoden, um das Erkrankte und Untaugliche auszuscheiden und es dadurch zur ewigen Unbedeutendheit herabzuordnen. So alt die Menschheit ist, so wenig haben ihre uralten physischen Erkrankungen irgend eine Bedeutung für die Gesamtentwickelung. Denn entweder wird das Kranke wieder gesund oder führt zum Tode und damit zum früheren oder späteren Selbsterlöschen. (Schluß folgt.)

Digitized by Google

Musik.

* Wichtigere Musikaufführungen.

Aus Berlin wird uns geschrieben:

Der Nachfolger Bülows in der Leitung der Philharmonischen Konzerte in Berlin ist Richard Strauß. Man hätte keinen besseren finden können, weil keiner sonst die Anwartschaft hat, außer der Dirigententhätigkeit auch eine Persönlichkeit darzustellen. Strauß ist als Dichter, Komponist, Dirigent und — Mensch ein Individuum, auf welches unsere Zeit Hoffnung setzen darf. Zu großen Dingen berufen, legt er seinen ersten Stolz darein, unserer jungen Zeit gegenüber Auge und Ohr offen zu halten. Seine Beziehungen zur jungen Literatur und jungen Ästhetik werden ihre bedeutsamen Früchte tragen. Seine Konzerte werden ein Stück lebendiger Musikgeschichte werden. Bei der traditionellen Gestalt, die unsere Konzerte gewöhnlich annehmen, ist es besonders hervorzuheben, daß die Philharmonie unter Strauß jedesmal mindestens eine Neuheit bieten werde. Wir wollen sie an dieser Stelle darum mit höherem Interesse verfolgen. Es seien bis jetzt genannt Schillings Vorspiel zur „Ingwelde" und Widors Symphonie. Schillings Werk erregte durch die Stellung, die ihm im Rahmen dieser Konzerte angewiesen wurde, eine Aufmerksamkeit, die es wohl verdiente. Mit den an Wagner gelernten Mitteln arbeitet der Komponist in jener plastisch klaren und doch empfindungsreichen Weise, welche heute berufen ist, einen großen Teil des Publikums der modernen Musik zu gewinnen. Man darf der Oper „Ingwelde", die vor ihrer Aufführung steht, mit Spannung entgegensehen. Widor ist ein Pariser Komponist jenes Typus, der sich aus Organistenthätigkeit und weltlicher Lebensfrische zusammensetzt, wie er dem Pariser Boden seit Gounod und César Franck eigentümlich ist. Widors viersätzige Symphonie, hier bisher völlig unbekannt, ist auch darin durchaus französisch, daß sie mit Geist, aber ohne Seele gearbeitet ist. Sie ist so geistreich, daß der Musiker auf jeden Takt, jede Harmonisierung, jede Modulation lauscht, daß er dem unermeßlichen Reichtum an witzigen Einfällen und interessanten Kombinationen seine uneingeschränkte Bewunderung zollt. Aber — wie bei Berlioz — das warme Fluidum zwischen Künstler und Hörer bildet sich nicht, in der Gestalt frißt sich der Inhalt auf und in der Harmonie die Melodie. Widor sagt uns als Menschen nichts, er arbeitet nur, ein Musiker für den Musiker. Den Esprit der Anregung und die Technik der Gestaltung, neue Klangfarben, Akkordfolgen, Instrumentationen schüttelt er aus dem Ärmel. Die Parallele zur Literatur liegt auf der Hand. O. Bie.

* Die Nachricht vom Tode **Anton Rubinsteins** geht uns bei Abschluß der Redaktion dieses Heftes zu. Der Kunstwart darf sich wohl fürs nächste Heft eine Würdigung der Leistungen und Verdienste des Gestorbenen vorbehalten.

Bildende Künste.

* Die Münchner Kunstausstellungen von 1894. 6.

Die Ausstellungen in München sind inzwischen geschlossen worden; es sei daher in aller Kürze nachgeholt, was wir in unserem Bericht zu sagen noch schuldig geblieben sind. Wir haben mitten in einer Aufzählung von künstlerischen Individualitäten abgebrochen, welche, zumeist aus dem Naturalismus hervorgegangen und in seiner Schule gereift, im übrigen aber jede ihre eigenen Wege gehend, die solide Kraft der Sezession ausmachen.

Zu den älteren unter diesen Künstlern zählt Albert Keller, der schon in der Piloty-Zeit als feiner Kolorist zur Geltung kam und sich inmitten der zuweilen eine gewisse Hofbräuhausluft atmenden Münchener Kunst von Anfang an durch einen weltstädtischen Geschmack auszeichnete. Aber auch für gewisse krankhafte Erscheinungen des modernen Lebens zeigte er eine Vorliebe und hielt sich selten frei von der Sucht, mit dergleichen Dingen Sensation zu machen. Vor Jahren brachte er einmal ein Bild, das unter dem Namen „Hexenschlaf" von sich reden machte und in welchem er eine schöne junge Hexe auf dem mittelalterlichen Holzstoß in jenen interessanten hypnotischen Zustand verfallen ließ, dessen Kenntnis wir der Wissenschaft des fin de siècle verdanken. Auf ähnliches greift er auch heuer zurück. Sein am Kreuze hängendes, mondbeschienenes junges Weib hat dieselben wollüstigen selig-schmerzlichen Gesichtszüge wie jene Hexe. Auf einem größeren Bilde „Kreuzigung" gibt uns Keller die pikante Variante, daß eine liebende Magdalena nicht am Kreuzesstamm des Gottessohnes, sondern an dem des Schächers niedersinkt. Der Figaro illustré hat vor einiger Zeit einmal eine solche Phantasie von der Geliebten des Schächers ausgemalt, und dort hat wohl auch Keller die Anregung zu seinem Bilde geholt. Im übrigen ist trotz solcher Effekthascherei nicht zu bestreiten, daß namentlich in dem zweitgenannten Bild Kellers ein großes, imponierendes Können sich kundgibt, das augenscheinlich auf sehr ernsthaften Studien nach der Natur beruht.

Paul Höcker, der jetzt in München so geschätzte Lehrer der Akademie, ist voriges Jahr mit seiner stigmatisierten Nonne auf ähnlichen Pfaden gewandelt und erinnerte auch jetzt mit einem Martyrerkopf daran. Sein größeres heuriges Bild war eine Speisesaaldekoration.

Von den jüngeren Figurenmalern der Sezession haben dieses Jahr nicht alle den von ihnen gehegten großen Erwartungen entsprochen. So ist z. B. der im vorigen Jahre in der Sezession so vorteilhaft eingeführte Hamburger Paul Schröter uns in seinem neuesten Bilde die individuelle originale Kraft schuldig geblieben; Ernst Oppler, der so etwas wie ein deutscher Whistler zu werden versprach, legt in der Weise der alten Genrekünstler den Hauptwert auf ein novellistisches Interesse und hat sein malerisches Können so poliert, daß vermutlich alle Triebansätze zur Weiterentwicklung weggeschliffen sind.

Auch der Berliner Ludwig Dettmann gefiel uns schon besser als heuer mit seinem „Volkslied", das in seiner königlich preußischen Kommismäßigkeit so gar nichts vom Volksliede hat.

Eine starke, eigenartige künstlerische Kraft lernten aber die Besucher der diesjährigen Münchener Ausstellungen erstmals in dem Stuttgarter Hermann Pleuer kennen, der mit seinen schon berühmten Landsleuten Haug und Reiniger nunmehr ein Trifolium bildet, das dem schwäbischen Namen in der Kunst wieder Ehre macht, wie seit lange nicht. Auch er ist, wie die beiden anderen, ein Mann, der ganz seine eigenen Wege geht. Ob seiner Vorliebe für die tiefsten Dämmertöne könnte man ihn mit Trübner vergleichen, aber seine Kunst ist wuchtiger, sie hat Lapidarstil.

In ausgezeichneter Weise präsentiert sich auch heuer die moderne, aus dem intimen Naturstudium herausgewachsene Landschaft. Wir können uns an dieser Stelle kurz darüber fassen, denn es bedarf den Lesern des „Kunstwarts" gegenüber nicht, ihnen diese Kunst erst näher zu bringen. Vor wenig Jahren noch verspottet, hat sie sich mehr und mehr zur allgemeinen Anerkennung durchgerungen. Gibt doch selbst der Senior der deutschen „Kunstschreiber", Herr Friedrich Pecht, jetzt zu, daß die moderne Landschaft einen epochemachenden Kunstfortschritt bedeute, daß mit ihr etwas geschaffen sei, was vorher nicht da war. Meister, wie Ludwig Dill, der Präsident der Sezession, Wilhelm Keller-Reutlingen, Peter Paul Müller, der Tiermaler Heinrich Zügel, der Stuttgarter Reiniger und so mancher andere haben die deutsche Landschaft auf eine Stufe gehoben, daß sie sich neben der älteren Gediegenheit der Niederländer und neben der vor wenig Jahren noch unerreichbar erschienenen Intimität der Skandinavier und Briten mit Ehren sehen lassen kann. Ein kräftiger

Digitized by Google

gesunder Nachwuchs zeugt von der Lebenskraft dieser Natur-Kunst: Namen, die man gestern erst nennen hörte, haben heute schon einen guten Klang: da sind die Münchener Riemerschmied, Pepino, der Tiermaler Eckenfelder, die treffliche Landschafterin Frl. v. Geiger, die Karlsruher Volkmann, Bergmann und Kampmann, Bantzer Dresden, Mayer-Basel, Kaiser-Magdeburg u. s. w., deren Kunst, so jung sie ist, in nichts mehr an die unsicheren Tastversuche erinnert, denen man vor wenigen Jahren noch so vielfach auf unseren Ausstellungen begegnete, so daß man es nicht wagen konnte, die deutschen Bilder mit den ausländischen Gästen zusammenzuhängen.

Woher dieser Kunst die augenblickliche Gefahr droht, haben wir in den früheren Briefen gezeigt. Die „Mode", der unglaublich wandelbare Geschmack unseres Zeitalters ist es, der eine gesunde naturgemäße Entwicklung unserer Kunst fortwährend bedroht und schon mehr als einmal die freudigen Hoffnungen auf ein Wiederaufleben zu neuer Blüte schändlich zu nichte gemacht hat. Wenn es der Gigerl-Göttin an der Wende des Jahrhunderts in der That gelänge, die Sinne unserer künstlerischen Jugend zu betören und ihr den Glauben beizubringen, das ehrliche Studieren vor der Natur sei nicht mehr fein, nicht mehr chic, so könnten wir uns mit unseren Kunstbestrebungen abermals begraben lassen.

Sollen wir es, um Mißverständnissen zu begegnen, noch ausdrücklich betonen, daß wir nicht gemeint sind, der Geistesströmung, die nach dem jahrzehntelangen Schwelgen im Handgreiflichen und Grob-Materiellen jetzt in Kunst und Wissenschaft mit unbezwinglicher Sehnsucht wieder nach dem Spirituellen verlangt, uns in banausischer Gesinnung entgegenzustemmen, sondern daß uns vielmehr die Sorge bekümmert, ob wir denn zu den höheren Aufgaben, denen wir zustreben, auch das nötige Rüstzeug mitbringen?

Die Deutschen sind, das lehrt die Kulturgeschichte auf vielen Blättern, schon oft hinter den anderen dreingekommen und haben es hernach besser, gediegener gemacht, als alle zuvor. Möge der gute Genius unseres Volkes auch jetzt, in dem machtstolzen neuen Reiche, walten über unserer Kunst!

Alfred Freihofer.

* Dresdner Kunstbrief.

Auch in Dresden haben sich, wie bekannt, die Künstler in zwei getrennt marschierende Heerhaufen geteilt. Es waren auch hier zunächst äußerliche, mehr praktische Fragen, die zu der Trennung führten, doch hat es sich von selbst ergeben, daß die gesamte vorwärts strebende Künstlerschaft dem neu begründeten Verein bildender Künstler Dresdens beigetreten ist und von den älteren noch diejenigen, die mit ihren Anschauungen der Jugend treu geblieben sind, wie Alexander Stichart, Paul Kießling, Freye u. a. Die erste selbständige Ausstellung des jungen Vereins (bei Lichtenberg) macht in ihrer Gesamtheit einen angenehmen Eindruck und erscheint wohl geeignet, Sympathien zu erregen. Man gewinnt die Überzeugung, daß das ernste Streben der jungen Künstlerschaft ebensowohl durch Talent wie durch Fleiß entschieden gefördert wird. Der weitaus größte Teil der ausgestellten Kunstwerke sind gemäß dem Hauptzug der modernen Kunst Landschaften und Landschaftsstudien, und zwar insbesondere Gaben der Stimmungslandschaft, die mehr auf den Reiz des Intimen als auf Größe und Bedeutsamkeit ausgeht. Das Streben der Eduard Schleich und Adolf Lier erneuert sich hier im modernen Sinne mit den neuen Errungenschaften der Luft und Lichtmalerei. Die Motive sind zumeist aus dem idyllischen Goppeler Grunde bei Dresden oder von Willingshausen in Hessen her entlehnt, schlicht und einfach, meist nur ein Stückchen Bach aufweisend, ein paar Bäume und Sträucher, darüber den Himmel in Frühlings oder Herbststimmung. Verschiedene Bilder sind ungemein fein im Ton, so einige Pastelle von Georg Müller Breslau, der Vorfrühling von Robert Sterl, Vorfrühling am Bache von Karl Bantzer, Abendstimmung von Wilhelm Claudius, Vorfrühling und Herbst von Wilhelm Georg Ritter, Flußwinkel von Emil Glöckner u. a. Paul Baum, dessen ernstes und ehrliches Streben so vielfach anregend und pfadweisend auf die jüngeren Dresdener Landschafter gewirkt hat, ist wieder mit einigen Motiven aus der Dünengegend des belgischen Küstenortes Knocke vertreten. Er macht ausgiebig Gebrauch von den Wirkungen der Netzhautmischung, will sagen, daß er nicht die Farben auf der Palette zu dem gewünschten Tone mischt, sondern die Komponenten selbst so auf die Leinwand setzt, daß sie aus gewisser Entfernung sich für das Auge erst mischen. Seine belgische Landschaft mit einem weiden bestandenen Kanal weist hierin eine bedeutende Geschicklichkeit auf, vermöge deren der Luftton und die Farbenperspektive ungemein überzeugend wirken. Von den bisher genannten Künstlern unterscheidet sich Georg Lührig, der junge Schöpfer großartiger Totentanzbilder, durch einen eigentümlichen Ernst in der Auffassung, der seinen schlicht und kräftig behandelten landschaftlichen Studien bei aller Kleinheit einen Zug von Größe verleiht. Als talentvoller Naturalist, der die Natur mit aller Schärfe beobachtet und ohne individuelle Zuthat wiedergibt, ist Hans Unger zu nennen; sein Hauptbild zeigt einen lebensgroßen Bauern, der mit zwei Ochsen pflügt, alle drei von rückwärts gesehen. Das Bild ist offenbar durchaus im Freien gemalt. Weiter ist Max Pietschmann zu nennen, der mit virtuoser Geschicklichkeit Wiesen im leuchtenden sonnigsten Goldton und lebensgroße nackte Gestalten darauf malt, auch in kleineren Landschaftsbildern ein frisches lebhaftes Farbengefühl bekundet. Wieder anderer Art sind die mit charakteristischer Staffage belebten Landschaften von Karl Mediz und Frau Mediz-Pelikan. Inmitten der zahlreichen fein gestimmten Landschaften intimeren Gepräges fallen die übrigen – namentlich der Sumpf bei Wien — durch die Fülle kräftigster Farben und die Plastik der Motive auf. Ihre Bildniszeichnungen sind glänzend in der feinen malerischen Ausführung. Von Karl Mediz fällt besonders der Birkenwald mit pfeilschießenden Pansjünglingen auf; glücklich gelöst ist die schwierige Aufgabe, die zahlreichen aus dem Grün hochaufschießenden schlanken Birkenstämme mit dem weißlichen Glanz und Dunst ihrer Rinde malerisch wirksam wiederzugeben. Zwei junge tüchtige Talente sind endlich Alexander Schneider und Richard Müller zu nennen. Von letzterem stammen lebendige und charakteristische Tierbilder aus dem zoologischen Garten, die ebenso wie einige Landschaften mit den einfachsten Mitteln in Kohle gezeichnet sind. Alexander Schneider hat kürzlich durch eine Sonderausstellung großer Kohlekartons mit ganz eigentümlichen Darstellungen die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt; in lebensgroßen Gestalten führte er z. B. vor einen gepanzerten Ritter, der mit einem nackten Jüngling über das Feld dahinschreitet, dann Judas vom Racheengel vor Christus geleitet, die Abhängigkeit, den Anarchismus u. ä. Die fest und klar gezeichneten Gestalten bekundeten ein sicheres Stilgefühl und zum Teil echte Phantasie Anschauung; bei einigen war der Künstler allerdings nicht über unfruchtbare Allegorie hinausgekommen. Im ganzen aber hatte man den Eindruck, daß hier ein vielversprechendes echtes Talent seinen ersten Aufschwung genommen habe.

Im ganzen ist also die erste Ausstellung des jungen Dresdener Vereins bildender Künstler als wohlgelungen zu bezeichnen. Möge er die Hoffnungen für die künstlerische Zukunft Dresdens, die auf ihm ruhen, auch ferner erfüllen.

P. Schumann.

Digitized by Google

* Kunstliteratur. 19.

Württembergische Künstler in Lebensbildern von August Winterlin. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.)

Mit Ausnahme eines einzigen, des hervorragenden Renaissance Baumeisters B. Schickhardt, gehören alle Künstler, welche uns der Verfasser (vielfach unter Beigabe ihres Bildnisses) vorführt, dem letzten und dem gegenwärtigen Jahrhundert an.

Neben Namen, die einen Weltruf haben, oder wenigstens in Deutschland zu den bekannteren zählen, finden sich auch solche, welche keinen Anspruch auf einen Platz in der Ruhmeshalle der deutschen Kunst erheben können. Als gewissenhafter Forscher hat der Verfasser auch ihnen und der Feststellung der auf sie bezüglichen Thatsachen dieselbe liebevolle Sorgfalt gewidmet, wie den wirklichen Kunstgrößen. Für die Kunstgeschichte haben diese Nachrichten immerhin die Bedeutung, zur Kenntnis des Milieu, das die schöpferischen Geister umgab, beizutragen.

Wenn auch nicht in scharfen Umrissen gezeichnet, mehr durch edele Pinselstriche modelliert, treten die verschiedenen Künstlercharaktere anschaulich hervor, der schwungvolle Schick, der schwermütige, gemütsinnige Wächter, der feinfühlige Schilderer der zarten Anmut und der frommen Andacht, K. J. B. Neher, der vielseitige, weltgewandte Leins, dessen Architektur allerdings an heitere, edle Musik erinnert, u. s. w. Mit schmerzlicher Teilnahme verfolgen wir die Schicksale jener nicht geringen Zahl von Künstlern, welche scheiterten oder sich früh verzehrten. Es war in früherer Zeit noch verhängnisvoller, als heutzutage, die Gabe des Talentes zu erhalten, ohne jene anderen Eigenschaften, die im Leben forthelfen. Hing doch das Meiste von der Gunst hoher Herren ab, und darnach von den Unternehmungen der Buchhändler.

Der Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen des Schwabenlandes, die Zuflucht junger, ringender Talente bildete längere Zeit derjenige Künstler, welcher als der berühmteste württembergische bezeichnet werden kann, Dannecker. Von ihm stammt das herbe Wort: „Hierzulande ist der Kunstmord zu Hause".

Man kann es begreiflich finden, daß ein solcher Genius die Enge der Verhältnisse, in welche ihn das Schicksal hineingestellt, peinlich empfand, daß der Mangel an ausreichendem Verständnis, dem er in seiner Umgebung bei jenen begegnete, in deren Macht es vor allem lag, Gelegenheit zu großen Schöpfungen zu geben, seinen Unmut erregte. Aber der Schluß, als wäre damals gerade in Württemberg die Kunst besonders stiefmütterlich behandelt worden, ist nicht berechtigt.

Man ziehe die politischen Zustände in betracht: Dannecker's Kunst blühte zu einer Zeit, in welcher die deutschen Staaten durch Existenzkriege in Anspruch genommen waren. Man vergegenwärtige sich die Kleinheit des Landes und der damaligen Stadt Stuttgart, so wird das Urteil weit milder ausfallen.

Es ist dann noch ein Punkt hervorzuheben, ein Punkt, den Winterlin wohl da und dort berührt, so z. B. bei den Biographien von Scheffauer, Saele und Neher, der aber einer eingehenderen Erörterung bedarf. Es handelt sich um den Zwiespalt zwischen dem wirklichen Leben von damals und der geistigen Sphäre, in welche dieser Bildhauer, wie die gesamten klassizistischen Künstler sich hineinträumten. Außerhalb des Ateliers eine kleine schwäbische Stadt mit eng an den Hof gebundenen Beamten, die Bürger ehrsame Philister, dazu eine zusammengewürfelte Soldateska: dann das Land bevölkert von Bauern, die noch mit den Resten der Leibeigenschaft behaftet waren, ein kerniger Volksschlag, aber nichts weniger als von klassischen Körperformen, in einer Tracht, die mehr und mehr zu einer der geschmacklosesten aller Zeiten sich auswuchs. Im Atelier des Künstlers dagegen griechische Luft, Nymphen mit Urnen, eine edle, jugendliche, nackte Frauengestalt, auf einem Panther gelagert. Wo hätte Dannecker eine Heimat gefunden, welche mit seiner Kunst im Einklang stand? Nirgends, denn seine Gedanken weilten im klassischen Altertum; auch er war ein nachgeborener Grieche. Nur da, wo noch ein Rest von antiker Tradition bei einem heruntergesunkenen Volke fortlebte, nur in Rom hätte er, wie so mancher deutsche Künstler jener Zeit für seine Sehnsucht einiges Genüge gefunden. Auf die Dauer war aber diese Abwendung von der Gegenwart nicht durchzuführen.

Dem Wahne, daß die Erneuerung der griechischen Kunst das Endziel sein müsse, daß die Gipsabgüsse nach Antiken einen Kanon bilden, an den man sich bei den Studien anzuklammern habe, sind nicht wenige unantik veranlagte Künstler damaliger Zeit zum Opfer gefallen, darunter auch der von Uhland verherrlichte Gangloff. Wie treffend ist doch die von Winterlin zitierte doppelsinnige Äußerung des Dichters Justinus Kerner beim Tode des jungen Künstlers: „Die weißen Männer in Stuttgart haben meinen Freund Gangloff umgebracht."

Seit jenen Tagen hat die Kunst und die Stellung der Künstler große Wandlungen durchgemacht. An den bedeutenden Werken, welche in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts entstanden sind, kommt württembergischen Künstlern ein namhafter Anteil zu. Mögen diese einen Biographen finden, der ebenso eingeweiht ist in die Verhältnisse und mit derselben Pietät denselben Eifer verbindet, ein objektives Urteil zu gewinnen, wie der Verfasser des besprochenen Buches.

P. F. Krell.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Brahms-Phantasie. Einundvierzig Stiche, Radierungen und Steindrucke zu Kompositionen von Johannes Brahms von Max Klinger. Rad. — Opus XII. (Leipzig, Selbstverlag des Künstlers, in Lederband 450 Mk.)

Das großartige Werk, dessen einzelne Blätter bei ihrer Ausstellung in den deutschen Kunsthauptstädten die Teilnahme der Kunstfreunde aufs höchste erregten, liegt nun als vollendetes Ganzes vor. Wir haben des Zyklus schon gelegentlich dieser Klinger-Ausstellungen wiederholt und mit der größten Anerkennung gedacht. So erübrigt uns heute eigentlich nur, zwei Worte über die Komposition des Ganzen zu sagen, die jetzt erst völlig klar wird.

Das Werk eröffnet ein Vollbild „Akforde", jenes wundersame Blatt, welches das Beginnen der Belebung der Natur unter der Macht der Töne darstellt. Dann kommen die fünf Lieder „Alte Liebe", „Böhmisches Volkslied", „Am Sonntagmorgen zierlich angethan", „Feldeinsamkeit" und wie als Ergebnis der in diesen geschilderten Stimmungen „Kein Haus, keine Heimat". Es folgt das zweite Blatt der beiden Verherrlichungen der Musik, die „Evokation": die nun völlig erwachte Kunst erweitert dem Erlebenden sein kleines Leid zum Symbol des großen Leidens der Menschheit, der Natur — sie stellt dem Menschen vor das Auge das Übermenschenlos. Jetzt spricht der Griffelkünstler eine Weile allein: in sechs herrlichen Kompositionen zeigt er uns den Titanenkampf und den Sieg der Olympier. Dann, da die volle Stimmung in uns erzeugt ist, das Schicksalslied ins Tiefste aufzunehmen, tritt wieder der Wort und der Tondichter neben ihn. Das Schlußbild, die Befreiung des Prometheus, läßt endlich das Werk mit feierlich tröstenden Akkorden zusammen und ausklingen.

Zum Lobe dieser Schöpfung schiene uns jedes Wort zu matt. Zeichnerisch von den höchsten Werten, kann es nach seiner allgemeineren Bedeutung als Emanation des deutschen Kunstgeistes gar nicht überschätzt werden. Größe des Empfindens, Größe des sittlichen Ernstes, Größe der schauenden Phantasie,

Digitized by Google

in wahrer Herrlichkeit tritt das alles aus dieser gewaltigen Künstlerpersönlichkeit hervor, die sich doch, fern jeder dekadenten Launenhaftigkeit, mit allen Fasern in den Dienst der Sache stellt, der sie sich widmet. Wir wollen stolz, wir dürfen glücklich sein, wir Deutschen unserer Zeit: mögen die Völker ringsum uns da und dort auf einem Gebiete des Kunstschaffens überragen, das zwanzigste Jahrhundert wird in ganz Europa das Geständnis hören: Schöpfungen von solcher Bedeutung schuf nur die deutsche Kunst. A.

Lose Blätter.

Max Klingers Zyklus „Vom Tode".

Was wird aus uns? Die Qual- und Hoffnungsfrage vom Menschenlos hat auch ihm wieder einmal die Stirne berührt, da hats ihn denn hinausgezogen in den nächtig einsamen Garten am Meeresstrand. Nun sieht er dem Falter zu, der die Lilie küßt — küßt in Wahrheit Unsterblichkeit ein reines Leben? Wie das Schwarz der Wolken mit dem Mondlicht, kämpfen seine Gedanken gegeneinander in Licht und Schatten. Und lebendig wird um ihn das Dunkel von den Stimmen des singenden Meeres. Und lebendig wird um ihn das Dunkel von den Träumen seiner Seele, denn Bilder sieht er aus sich selber hinaus in die Nacht, Bilder vom Tode.

Aber noch erschaut sein erregter Geist nur einzelne Auftritte aus dem Weltentrauerspiel, nur gräßliche Einzelstücke, die wirr einander vorschieben und verdrängen.

Die Flut dort erzählt ihm, was sie in fremden Breiten sah. Schiffbrüchige, verschlagen auf einer Klippe im Ozean. Nach den Hungernden hungerts den Tod — nun naht sich dem einen der Proteus als ein Meerungetüm: als eine riesige, ekle Schildkröte schleift er heran, gemächlich, der Beute gewiß, die sein Blick erstarren macht. Die beiden Genossen des Opfers retten sich, morgen werden sie den beneiden, ders dann überstanden hat.

Sturm im Meer. Von den Wogen gehoben, gesenkt, geschleudert, gestürzt hält sich doch noch das gute Schiff. Da greift aus der Tiefe der Tod danach, und lachend kippt ers, wie ein übler Spielkamerad unter Kindern das Korkschiffchen des anderen kippt. In der stillen Wüste darunter, wo wie Kakteen die Korallen blühn, wird der einsame Schädel bald von Menschengerippen umgeben sein wie von Gestrüpp.

Vom Meere weg schweifen die Gedanken aufs Land. Der Tod hat eine schnelle Schlange, den Blitz. Das arme Weib da schleppte ihren Tragkorb vom Markte zurück die neue Landstraße her, an der ihr Dorf in der sandigen Niederung liegt. Einer der jungen Bäume ist abgeknickt, an dem fuhr die Schlange hinunter und biß sie tot. Das Gewitter verzieht sich.

Es ist Sommer, Hochsommer; das Korn ist schon gemäht, und es war heiß heute am Nachmittag, schwül und lautlos. Aber gegen den Abend hin sang das Waldesrauschen auf und sang so hold, daß die junge Mutter ihm lauschte und von ihm eingesungen ward in Schlummer. Und nun singt es geheimnisvoll in den Traum, den sie von der Zukunft des Kindes träumt, das im kleinen Wagen neben ihr ruht. Und wie sie von der Zukunft des Kleinen träumt, kommt leise zu ihm eine weiße Gestalt und geht mit ihm ruhig hin zum Busch, zum Wald, zum Lande hinter dem Walde, wo die Sonne untergeht, zum fernen, fernen Lande. Und die Träume wandeln weiter, hellsehend und doch für das Wirkliche blind, feierlichen Schrittes im Mohn.

Den weitherrschenden Tyrannen, vor dessen Angesicht ein Zittern ging über die Tausende, der Tod blies ihn vom Thron, wie ein Windhauch ein Papier vom Tisch. Verröchelt ist er, verlassen wie ein Käfer, der sich an der Nadel krümmt. Was lag an seinem Leben, das gleichmütig so viele Leben zertrat? Hören die Krieger davon, die draußen im Feld auf der Wacht stehen, wird seine Krone vor ihnen vorüberfallen, als wärs eine Sternschnuppe, aus der Nacht in die Nacht.

Wo im Gebirge die Eisenbahn mit kühner Kurve den Abgrund umgeht, hat sich der Tod behaglich über die Schienen gelegt. Wie ein Kind, das wartet, was Hübsches kommen mag, hält er den Finger am Mund: wie mag das ein fröhlich Poltern geben, wenn der Zug entgleist! Und lustige Bilder malt er sich in der Vorfreude aus: die verbogenen Schienen, das verschnaubende Dampfrohr und die Köpfe der Opfer, der großen und kleinen, der jungen und alten, wie sie sich im Todeskampfe so drollig verzerren.

Ein Bauer geht hinter dem Pfluge her, der Saaten gedenkend, die er einheimsen wird. Da kommt ein Riemen dem Pferd vor den Fuß, er bückt sich, ihn wegzunehmen, das Tier schlägt ihm den Huf vor die Stirn. Und zum durstigen Boden, der sein Blut säuft, zieht ihn ein Knochenarm, weil das Pferd ein Riemen gedrückt hat.

Armut, schwere Armut. Der Weib und Kind kümmerlich genug, aber doch ernährt hat, ist dem Wink des Gerippes gefolgt, als es der fiebernde Blick seines Auges im Dunkel dort stehen sah; im Stuhl liegt eine Leiche. Sein Weib starrt aus der Dachluke hinaus in stumpfem Brüten. Wird sie das dürftige Kind erhalten, das er ihr gelassen hat? Kann sie es überhaupt? Dem Elend erhalten — wenn sie es kann, soll sie's? Neben dem fertigen Grabe wird an einem zweiten geschaufelt.

So heben und wandeln sich die Bilder vor dem inneren Auge des Mannes dort im Garten und wie sein Geist ihren Zauberscheinen länger und länger folgt, erkennt er sie mehr und mehr nicht nur als lose Stücke, sondern als Teile. Und die einzelnen Töne klingen in

*) Wir entnehmen diese Schilderung einer kleinen Schrift des Herausgebers dieser Blätter, „Max Klingers Griffelkunst, ein Begleiter durch ihre Phantasiewelt", die in der nächsten Zeit bei Amsler & Ruthardt in Berlin erscheinen wird. Es ist eine Thatsache, daß Klingers Radierungen schon nach ihrem Vorstellungsgehalte vom größeren Publikum wie von der Kritik sehr oft mißverstanden oder auch gar nicht verstanden werden. Avenarius versucht nun, die radierten Stimmungsbilder dadurch einem weiteren Kreise zu erschließen, daß er sie mit Stimmungsbildern in Worten begleitet. Eine zusammenfassende Würdigung Klingers als Griffelkünstler schließt seine Arbeit ab.

Digitized by Google

Eines zu Akkorden, und die Akkorde weben sich aneinander zur Melodie und allgemach beginnt er zu verstehen das hohe Lied vom Tode.

„Wir fliehen die Form des Todes, nicht den Tod, denn unsrer höchsten Wünsche Ziel ist: Tod." In grauenhaften Gestalten sieht ihn die Furcht als Ungeheuer des Wassers, der Erde und der Luft, das die Erjagten zerfleischt, während wer ausgelebt hat doch so festen Schlaf in seinem Sarge schläft. Mit Kind und Kindeskind zog in die Wüste der Patriarch, da sahen sie alle den Herrscher nahen. Und in Verzweiflung fliehen sie jäh, als sie nah genug sind, ihn zu erkennen. Der Greis allein, der vielerfahrene, sieht durch die Erscheinung das Wesen auch jetzt, anbetend neigt er sich, und ihn segnet die Palme des Friedens.

Ach, für die meisten der Sterblichen ist es ja, wie es war, als die Pyramidenerbauer frohnten, deren Schatten durch die Jahrhunderte hin am Himmel geistern. Totgeplagt an der Seele, zu Tieren gemacht am Leib, schleppen sie die Last weiter, Stunde auf Stunde, die Sklaven im Joch. Nun sind sie so weit, daß ihnen des Herrn Vorteil ein paar Minuten Rast gebietet, sie könnten sonst unbrauchbar werden für weitere Ausnutzung. Das Joch behalten sie auch jetzt auf den Nacken, wie sie zusammengesunken sind, viel zu elend zur Empörung, viel zu schwach selbst zur verhaltenen Wut, — gefüttert zu werden und ihre und ihrer Kinder Notdurft zu stillen. Mittlerweil schachert der Jud mit dem Kutscher, der Peitscher aber flicht einen neuen Knoten in die Geißel, daß sie, je schwächer das Lastvieh wird, desto schmerzhafter antreibe. Was aber bewegen sie? Wie ein Sinnbild des Luxusprunks das gemeißelte Marmorkapitäl mit dem Imperatorenkopf in Lorbeer: der Reichtum ists, den das Elend schleppt.

Aber sich und ihn im Dienste des Todes. Denn eitel sind die Güter der Erde, eitel ist auch die Macht, eitel ist der Ehrgeiz, der sie anstrebt. Da rauchen die Hütten in Frieden, da warten die Handelsschiffe der Lasten, da ackert der Landmann sein Feld. Aber die Großen rufen die Fürsten zum Krieg, denn die höchste Krone gilts für ihn und den Knaben da, der selbst schon ans Dölchlein greift. Und nicht der Fürstin wird der Herrscher folgen, sondern den andern. Denn er sieht nicht, daß der, der ihm Fackel und Schwert reicht, demütig knieend, der spottende Fürst auch der Fürsten ist, der selbst die Kaiserkrone trägt, die jener ersehnt.

Der Ruhm, nach dem die Seele lechzt, daß er den Mannen posaune über den Raum, eitel ist auch der Ruhm, das schöne Weib. Geflügelten und doch ehernen Trittes schreitet die Zeit, gesträßige Ottern ihr Haar, ihre Waffe der Hammer, der alles zertrümmert, hin auch über ihn mit zermalmendem Fuß, denn sterblich ist auch er wie Gewürm.

Zeus und der Juden Gott und die Götter der Indier und sie alle, die des Menschen Seele geschaffen hat, ihr den Himmel zu halten, sie hangen selber gleich Irdischen an steiler Wand und sehen stürzen, die des nämlichen Ursprungs sind wie sie. Ruinenhaufen werden aus den Stätten der Menschen, wie dürre Stümpfe aus Blütenbäumen. Wie lange leben, wann sterben wir? Das kalte Schicksal, das hoch ob dem Irdischen ragt, wann wendet es das Stundenglas, wann hebt es die hemmende Hand vom Krater des verderbenspeienden Bergs? Es hat keinen Blick für das Menschenkind, das „rein im Leben und von Verbrechen frei" dem Abgrund zuschreitet, den es nicht sieht.

Unser Wissen ist Stückwerk, äußerlich aufgesetzt: klimmen wir kühn damit auf die höchsten Spitzen, verlieren wirs, wie der Bergnarr die Brille. Und wir erkennen die Schrift im Eis: „wissend weißt du doch nichts" und den wilden Hohn dessen, der mit ein paar Strichen aus den Weltkugeln unserer Weisheit Totenköpfe gemacht hat, dessen, der unser harrt.

Ein Bild des ganzen Menschenloses taucht vor uns das Bild der Mutter auf, die weggegangen ist von ihrem Kind. Erstarrt liegt das Lächeln des höchsten, des Mutterglücks, noch auf ihren Lippen. Und wie ein Spuk kauert auf ihr das Kind, hülfloses Erstaunen im Blick und, wie sich der Mund zum Weinen verzieht, das Fragen des Nichtbegreifens: warum regt sich die Mutter nicht, ich brauche sie doch?

Uns aber tritt daraus der Gedanke zum Sinn: die Menschen sterben, die Menschheit lebt! Und ein Höheres ist das Menschliche in uns, als des einzelnen Menschen Leben. Es gab und es giebt ihrer zu aller Zeit, die sich selber preisgaben um jenes Ganzen willen. „Willst du dich im Dienste des Niedern verherrlichen oder im Dienste des Hohen vernichten lassen?" — zu jedem, der, über den Pöbel ragend, mit sich ringt, tritt der Versucher heut und immerdar, wie zu Johannes in der Felsenwüste. Und sie sind die Träger der Menschheit, die ihm trotzen.

Hat das Denken an den Vernichter Fetzen auf Fetzen die Flitter abgerissen, die wir gewoben und genäht und bestickt haben, mit Eitelkeiten die Blößen unsres Ichs zu decken — ärmer geworden an wahrem Gute sind wir drum nicht. Nein, wenn wir dastehen nackt, nichts mehr als Menschen und von Schlangen umkrochen auf dunkelm Grund — wie ein neuer Morgen flammts doch droben hin, denn zu sehen hat uns der Tod gelehrt, was wahrhaft lebt. Und die wir nur Menschen sind, nun fühlen wirs, wie viel wir sind. Hoch aufgerichtet grüßen wir das unirdische Licht, das uns Brust und Haupt umflammt, mit beseligtem: Und doch!

Denn sie lebt ja ewig, die große Natur: ohnmächtig wütet sich an ihr ab der Tod, nur neue Formen schaffend, wie millionenfach er vernichte, nur mehrend ihrer Gestalten Mannigfaltigkeit und Fülle. Und wenn das Meer aus seinen Fernen die langgestreckten Wogen herführt in festlichem Rhythmenschritt, bis sie donnernden Grußes niedersinken vor uns, wenn der Wind durch die Bäume heilige Hymnen rauscht vom Grünen und Blühen, vom Früchtetragen und Samenstreun, und wenn der Himmel unser Auge das blaugoldige Licht der Unendlichkeit trinken läßt, in der die Sonnen rollen — dann sinken wir überwältigt aufs Knie und beten in Seligkeit an die Natur, die da ist das Leben, die da ist die Schönheit.

Ferd. Avenarius.

Inhalt: **Hans Sachs.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur 48. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. Eine Verteidigung der alten Dramaturgie. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. — Bildende Künste: Münchener Kunstausstellungen. 6. Dresdner Kunstbrief. Kunstliteratur. 19. Kunstblätter und Bilderwerk. — **Lose Blätter.**

Digitized by Google

An die Leser des Kunstwarts.

Ich habe in Berlin eine Schauspielschule eröffnet, für die ich um das thätige Interesse der Leser des Kunstwarts werbe. Wie hinlänglich bekannt, ist es mit der Vorbereitung des Schauspielers in Deutschland übel bestellt. Es werden weder die Voraussetzungen und Bedingungen der darstellenden Kunst — in erster Linie das Organ und die Sprache — hinlänglich beachtet und entwickelt, noch wird dem Schüler das Verständnis für das, was er leisten soll, eröffnet Der Unterricht läuft auf einen Rollendrill heraus, nach dessen Abschluß der Schüler zwanzig Rollen auf seinem „Repertoire" hat, ohne seiner Kunst und ihren Aufgaben irgendwie näher gekommen zu sein. Die Persönlichkeiten der Lehrer sind außerdem die Veranlassung, daß auf dem Wege dieses Unterrichts die alten Unarten und Manieren des Theaters wie eine ewige Krankheit fortgepflanzt werden. Ich will nun den Versuch machen, dem künftigen Schauspieler nicht allein zu einer wirklichen Beherrschung seiner Mittel zu verhelfen, sondern auch eine innere Entfaltung seines Talentes, eine künstlerische Erziehung herbeizuführen und den Schüler statt zur Routine zur Fähigkeit des Gestaltens zu führen. Nachdem ich mit meiner Methode als Einzellehrer und als Lehrer an einer Theaterschule gute Erfolge erzielt habe, wünsche ich jetzt meine Arbeit zu erweitern und ich verfolge dabei einen höheren künstlerischen Gesichtspunkt, indem ich glaube, daß der deutschen Schauspielkunst eine fachgemäße und gediegene Vorbildung dadurch von großem Nutzen sein muß, daß sie ihr Verständnis für ihre Aufgaben, die Möglichkeit eines wirklichen Könnens und schließlich — auf die Dauer — den Halt einer einheitlichen Ueberlieferung bieten wird. Dieser Gedanke hat mir den Mut gegeben, mich geradezu an die Leser des Kunstwarts zu wenden, und ich bitte alle die, die mit mir der Ansicht sind, daß eine dauernde Besserung unseres Theaterelends nur durch eine ernste Arbeit von unten auf möglich ist, um ihre thätige Teilnahme für mein Unternehmen.

Berlin W.
Kurfürstenstr. 148.

Albert Dresdener,
Dr. phil.

Im Verlage von O. R. Reisland in Leipzig erschien soeben:

Avenarius, Lebe! Eine Dichtung. In Renaissance-Umschlag 2 M. Max Koch (Schlesische Zeitung): Wundervoll ist es Avenarius gelungen, in das alte lyrische Thema vom Liebesleide das gewaltige Notmotiv der Gegenwart zu verweben. Als dringende Aufforderung, die herrliche Dichtung selbst zur Hand zu nehmen, möchten diese Zeilen gelten Otto Lyon (Zschr. f. d. d. U.): Gerade das, was wir sonst in unsrer modernen Dichtung vielfach so schmerzlich vermissen, finden wir bei Avenarius in reicher Fülle vor: wirkliche schöpferische Kraft, Reinheit, Tiefe und Größe. Eine weitausgreifende dichterische Phantasie reißt uns in mächtigem Fluge zu ungeahnten, neuen Welten mit sich fort, und wir stehen erstaunt und erschüttert, wir fühlen: das ist endlich einmal wieder der Flügelschlag des echten Dichters. Arthur Seidl (Deutsche Wacht): Eine tiefsinnere, tiefernste, wahrhaft ergreifende Lebenserfahrung, ein köstlich Gemisch von Dichtung und Wahrheit spricht aus dem Werke zugleich ein beredter, hochsinniger und warmherziger Ausdruck der Zeit selber . . . Meisterhafte Beherrschung und sachkundige Anwendung der verschiedenartigsten Formen in jedem einzelnen Abschnitt dieses Seelendramas in lyrischem Rahmen, sowie ein planvoller, stets entsprechender Wechsel der Rhythmen und Metren je nach gegebenem Stimmungsinhalt vervollständigen und ergänzen diesen Eindruck wahrster, herrlichster Kunstgestaltung. M. G. Conrad (Gesellschaft): „Lebe!" ist ein Festtagswerk, in dem alles zusammenklingt, vom schlichten Liede bis zum schwungvollen Hymnus, von der schmerzlichen Klage bis zum jauchzenden Psalm: — alles was ein Gott zum Erleiden und Erleben in eines starken Menschen Brust zusammengepreßt hat. Ein Buch der Erlösung ist diese zyklische Dichtung, ein Heilandsgeschenk an die Mühseligen und Beladenen. Und in der neueren deutschen Lyrik wird es leuchten in reinem Geistesglanze, der nicht zu trüben ist.

Im Verlage von L. Ehlermann in Dresden erschienen früher:

Avenarius, Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850. 2. verm. u. verb. Aufl., stilgemäß gebunden 7 M. 50 Pf. Klaus Groth (Kieler Zeitung): „Die Arbeit eines entschlossenen, unabhängigen Mannes von Geschmack und Urteil! . . Beiden (Avenarius und Theodor Storm) gemeinsam ist die Wahrhaftigkeit der Ueberzeugung, ohne Rücksicht und Vorsicht nur das aufzunehmen, was sie für vorzüglich halten, und eine gewichtige Regel: das Fernhalten aller leeren Phrase, „aller jener weichlich schmachtenden Reimereien, die ihr Gedeihen in den Blumenlesen weniger dem Urteil der Urteilsfähigen, als der Rücksicht aufs Anthologieen-konsumirende Geschlecht der Backfische verdanken". Es ist ein Buch, das jahrelang vorhält, ein Extrakt aus den schönsten Blüten, die inniges deutsches Gemüt seit dreißig Jahren in allen Gauen aus dem Herzblut hat wachsen machen." Vom Fels zum Meer: „Der Vergleich mit den landläufig zusammengestoppelten Anthologieen wäre eine Beleidigung für diese Sammlung. Es ist ein literarhistorisches Werk im eminenten Sinne. . . Wie spiegelt es den Charakter der lyrischen und lyrisch-epischen Dichtung in den letzten drei Jahrzehnten! Zugleich ist das Buch eine Quelle reinsten und erfrischendsten Genusses und namentlich für den mit der modernen Literatur Vertrauten auch eine scharfe Kritik." Franz Muncker (Münchner Allgem. Ztg.): „Für die ästhetische Trefflichkeit bürgt schon der Name des Herausgebers; der außerordentlich reiche und gediegene Inhalt wird den billigen Beurteiler vollauf befriedigen." Schwäbischer Merkur: Als ‚Natur' könnte man das bezeichnen, wonach Avenarius gegriffen; gesunde, werdende Natur um uns her und in uns; und wir stehen nicht an, sein Buch als höchst bedeutsam hervorragend zu bezeichnen."

Avenarius, Die Kinder von Wohldorf. Geh. 2 M., eleg. geb. 2 M. 50 Pf. Deutsche Presse (Max Koch): „Avenarius' Dichtung und der Beifall, den sie findet, kann geradezu als ein Maßstab angesehen werden, wie weit der verbildete Geschmack des Publikums noch dem Eindruck einfacher Schönheit zugänglich ist." Literarischer Merkur (Prof. Lederer): „In anmutigstem Gewande ein Büchlein, welches den Leser wie Nachtigallenschlag neben Zeisig- und Spatzengezwitscher berührt. . . Avenarius hat mit seinen „Kindern von Wohldorf" ein Ganzes und Schönes geschaffen. Es ist mehr ein erhabenes lyrisches Gedicht, als ein Epos. Man kann sich das Lied von der Macht des Gesanges kaum in vollendeterer Darstellung denken." Die Gesellschaft (M. G. Conrad): Es ist ein herrlicher Meistersang von der Macht genialer Menschenliebe über das verkümmerte Alltagsvolk, den Ferdinand Avenarius in diesem hehren Spielmannsliede anstimmt." Romanzeitung (O. v. Leixner): „Die Dichtung enthält entzückend schöne, innige Stellen voll Gemütsanmut. Ich lege sie allen warmen Menschen an das Herz. Blätter f. lit. Unterhaltung (Ernst Ziel): „„Die Kinder von Wohldorf"" verdienen die allgemeinste Beachtung."

K. M. SEIFERT

Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Standerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.

Digitized by Google

Erste und grösste Musikinstrumenten- und Saitenfabrik

HERMANN TRAPP

in Wildstein bei Eger (Böhmen).

Lieferant

für Kirchen-, Theater- und Militär-Musik.

In hiesiger Gegend sind nahe an 10,000 vorzügliche Arbeiter der Musikwaarenbranche, die alle existirenden Musikinstrumente und deren Bestandtheile erzeugen, es unterlasse daher kein Musiker, oder der ein Instrument oder Saiten und dergl. zu kaufen beabsichtigt, Preislisten, welche umsonst und frei versandt werden, zu verlangen. (28

Volle Garantie für reinste Stimmung.

Directeste und billigste Bezugsquelle.

Mein Heim – mein Stolz!

„Illustrirte Zeitschrift für Innen-Dekoration"

zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume.

Herausgegeben von

Professor **Hermann Goetz** und **Alexander Koch**

Leipzig-**Darmstadt**-Wien.

☞ Band V (1894) mit ca. **400 Illustrationen** hat folgenden Inhalt: ☜

Januar: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Februar: Gothische Möbel und gothische Interieurs.
März: Decorative Wand- und Glasmalereien.
April: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art
Mai: Innen-Architektur und Interieurs.
Juni: Stoff-Arrangements, Triumphbogen, Fantasie-Möbel.
Juli: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
August Amerikanische Grill-works u. bezügliche deutsche Interieurs.
September: Küchen- und Badezimmer-Einrichtungen.
October: Möbel und Interieurs.
November: Tafelsilber u. Tafelarrangements.
December: Inhalt wie Juli-Heft oder Kunstschmiedearbeiten

Bezugspreis ¼jährl. (3 Hefte) **5** Mk., Ausland **5,50** Mk.

— Der **komplete Jahrgang** kostet: **in Heften Mark 20.—** —
☞ **elegant gebunden Mark 25.—** ☜ (36

Kunstgew. Verlag Alexander Koch, Darmstadt Nr. 114.

Ca. 1000 verschied. u. elegante

Holzgegenstände

zum **Brennen, Schnitzen** und **Bemalen**
liefert billigst und schnellstens (50
ab Fabriklager

H. Evers, Köln.

Grosser Auswahl-Katalog
Jedermann franco zu Diensten.

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens, (43
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi 1 Via Tornabuoni, Florenz.

Ständige Kunstausstellung
der Münchener Künstler-Genossenschaft
(23
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

☞ **Eintritt 50 Pf.** ☜

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Secretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.

Der Vorstand.

Jede Dame ist! *im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.*

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Plattbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M. 26 u. M. 31.

PATENT BRENNAPPARAT **Mk. 6,50.**

Gustav Fritzsche, Leipzig,
König. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat. (47

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

☞ in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn.

à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt ***Hermann Heiberg.*** *Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.*

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Digitized by Google

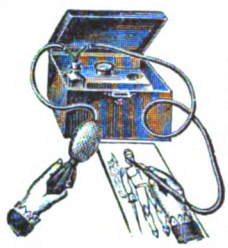
L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, Kleinweidenmühle 12.

empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art. (37

Kerbschnitzerei!

Preiswürdigste compl. Apparate, Werkzeuge, Vorlagen empfiehlt (52
H. Evers, Köln.

Reizendes Geschenk



und beliebteste **Beschäftigung** für zeichnende oder malende Damen und Herren! Die anerkannt besten und billigsten (49
Platina-Brenn-Apparate
liefert die Spezialfabrik
Heinr. Evers, Köln a. Rhein.
Preisliste gratis u. franko.

Landschaftsstudien

von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39)
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Der Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeauxrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.
Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag, München.

1000 Briefmarken, ca. 160 Sorten 60 Pf. — 100 versch. überseeische 2.50 M. — 120 bessere, europäische 2.50 M. — bei **G. Zechmeyer, Nürnberg.** Ankauf. — Tausch. (15

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck

empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.
Ergebenst
22) **Albert Neuhauser.**

Malerinnen-Schule

Karlsruhe

Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.
Lehrplan und nähere Auskunft durch
Max Roman, Maler und
Otto Kommer, Maler. (33

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Kirchenmöbel,

Geräte und innere Kirchenausstattung in Tischlerarbeit,

darstellend Altäre, Altarabschlüsse, Kanzeln, Thüren, Vertäfelungen, Orgelgehäuse, Galerien, Brüstungen, Kirchenbänke, Beichtstühle, Chorstühle, Taufsteine, Orgelbänke, Meß-, Bet- und Notenpulte, Sessel, Kniescheme, Windfänge, Opferstock, Nummertafeln, Garderobeständer 2c.

in gotischem und romanischem Stile.

Entworfen und herausgegeben von
A. und **M. Graef** in Erfurt.
Zweite verm. Auflage. [44
Drei Hefte,
enthaltend 42 Tafeln, außerdem 12 Bogen mit Modellzeichnungen in wirkl. Größe.
Querfolio. 22 Mark 50 Pfge.
Preis für jede Liefg. 7 M. 50 Pfg.
Vorrätig in allen Buchhandlungen, sowie in der Expedition des „Kunstwart" (Gg. D. W. Callwey) in München.

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

Edle Ungarweine!

W. Kirstein,
54) Schweidnitz i/Schles.

Holzbrandvorlagen. (51

Die **neueste** an **Reichhaltigkeit** u. **Billigkeit unübertreffl.** Sammlg (120 eleg. Entwürfe auf 24 Bl.) empfiehlt angelegentlichst für nur M. 3.70 franco **H. Evers, Köln.**

Der Akt.

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen
gestellt und herausgegeben von (41

Prof. Max Koch, Historienmaler. — **Otto Rieth,** Architekt und Bildhauer.

10 Hefte à 10 Blatt zum Preise von Mark 5.— pro Heft.

Prospekte und Probeblätter in fast allen Buch- und Kunsthandlungen erhältlich; sonst durch Vermittlung der **Verlagshandlung.**

Wir empfehlen dieses Werk, das einem in Künstlerkreisen längst empfundenen Bedürfnisse entsprechen wird, und das ob seiner **Eigenart** nicht geringes **Aufsehen** erregen dürfte. Die Namen der mit der Leitung des Unternehmens betrauten Künstler bürgen für die **Zweckmäßigkeit** und mustergiltige **Ausführung** des Werkes.

Internationaler Kunstverlag
Berlin N.W. 23. **M. Bauer & Co.**

Beiliegend ein Prospekt der **„Nationalen Verlagsanstalt, Buch- u. Kunstdruckerei, A. G. München"**, sowie der Firma **Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar, Leipzig.**

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

5. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Die Auferstehung des deutschen Volksliedes.

Die Musikgeschichte ist keine populäre Wissenschaft. Dazu ist die Musik selbst noch zu lebendig; das historische Bewußtsein durchsetzt erst eine Kunst, wenn sie von ihrer Naivetät ein groß Teil verloren hat. Wir können heute nicht mehr in einem einzigen Stile bauen, weil uns die Vergangenheit aller Stile in entsetzlicher Klarheit aufgegangen ist. Wir können heute nicht mehr einen historischen Vorgang in Kostümen unserer Zeit malen, weil wir durch und durch vermeiningert sind. Aber wir lassen einen Walter von Stolzing mit den Meistersingern ruhig in modernsten musikalischen Formen streiten und wettsingen, ohne daß es uns im Geringsten aufs Herz fiele, daß diese Meistersingermusik mit der historischen höchstens fünf Noten gemeinsam hat. Wir sind in der Musik noch naiv. Wir haben darum kein allgemeines Bedürfnis nach musikgeschichtlicher Bildung, und, die Beethovenschen Streichquartette nicht zu kennen, gilt für verzeihlicher, als die Bekanntschaft von Goethes Faust nicht gemacht zu haben. Unsere Musik, die lebendig geschaffene, zeigt daher kaum eine Anwandlung, wie die Schwesterkünste, ihren Strom zurückzulenken in Renaissancestimmungen und alte Formen, alte Weisen ins Leben zurückzurufen. Sie archaisiert kaum, wie unsere Logik, unsere Baukunst und Malerei.

Kaum! Über dies Kaum will ich heute ein Wörtchen reden. Denn ein kleiner Ansatz ist da, und der will wohl beachtet werden. Es ist die eifrige Wiederaufnahme des alten deutschen Volkslieds. Auch hier geht der nationale Zug mit dem altertümelnden Hand in Hand. Wenn Wallot und Sehring sich an Mustern der deutschen Renaissance bilden, wenn Bierbaum den Ton, die Sprache und den Büchereinband Walters von der Vogelweide nachahmt, wenn Sattler den Dürerschen Holzschnitt zum künstlerischen Ideal nimmt — national und archaistisch ist alles zugleich. Man kann unserer Zeit nicht vorgreifen, man kann nicht wissen, ob spätere Zeitalter die moderne nationale Bewegung nicht blos als einen letzten Ausfluß der Renaissanceepochen, als ein Aufflackern eines Epigonengeistes verstehen werden. Möglich immerhin, dann wird auch der Feldblumenstrauß der aufgesammelten Volkslieder auf den Sarg gelegt werden.

In den Wagnerschen „Meistersingern" war der Anfang zur Wiederaufnahme des Volksliedes höchstens insofern gemacht, als die Renaissancestimmung vorbereitet wurde. Wagner nimmt sich nur den Duft des Altväterlichen, um seinem Werke stellenweise etwas historisches Kolorit zu geben. Er bevorzugt diatonische Melodienentwicklung im Gegensatz zur chromatischen des „Tristan", er liebt Sequenzenwiederholungen, er giebt die Taufe der neuen Weise über dem alten dreibeinigen Gerüst des Harmonienwechsels auf Grundton, Quart und Quinte, er bevorzugt geschlossene Liedformen, aber er stellt nirgends in den modernen Rahmen ein unverändert übernommenes Stück alter Musik. Ein einziges Mal benutzt er den Anfang einer alten Meistersingerweise, die er durchaus modern harmonisirt. Ganz anders in einer vielbesprochenen modernen Oper, welche ihren Stil den „Meistersingern" entnahm: in Humperdincks „Hänsel und Gretel." Hier sind es wirkliche Volks-

Digitized by Google

lieder, welche in das moderne Werk übergehen und zwar in zweierlei Verwendung: einmal als geschlossene Lieder, welche wesentlich zur Festlegung der Stimmung verwendet werden, und dann als thematische Figuren, die sich motivisch durch das ganze Werk ranken. Es hat nicht zum wenigsten beigetragen, dieser Oper einen so berauschenden Erfolg zu verschaffen, daß das Volk hier alte Bekannte in modernem Kostüm treulich wiederfindet, daß es an ihnen greifbare Kunst hat, der es aus alten Erinnerungen zunickt. Immer wenn das Publikum so etwas vor sich hat, dem es verständnisinnig zunicken kann, freut es sich, hält sich für merkwürdig einsichtig, fühlt sich geschmeichelt und überträgt seine Stimmung in unwillkürlichem Trugschluß auf den Autor. Aus diesem liebenswürdigen Verhältnis zwischen Autor und Publikum mag sich ein großer Teil des allerorten gespendeten Beifalls erklären, da das Werk selbst, trotz vieler Schönheiten, weder textlich noch musikalisch einwandfrei erscheint. Aber diese Einfädelung des Volksliedes war neu und gut.

In anderer Weise hat sich unterdessen im Konzertsaal das Volkslied neuen Boden zu erobern gewußt. Unter den zyklischen Abenden, welche das moderne Konzertwesen von Jahr zu Jahr mehr liebgewinnt, ragten die Liederabende von Frau Amalie Joachim durch starke Bevorzugung des alten Volksliedes hervor, und der That folgte die Schrift: es erschienen die ausländischen und die inländischen Volkslieder in den bekannten von Reimann redigierten Ausgaben, die sich über die ganze Entwicklung dieser musikalischen Form erstrecken. Die früheren Bearbeitungen von Volksliedern, wie die von Robert und von Tappert, hatten nicht eine solche öffentliche Bedeutung gewinnen können, weil erst in kürzester Zeit diese Sehnsucht nach vergrabenen musikalischen Schätzen sich zu einem allgemeineren Bedürfnis entwickelte. Den Reimannschen Liedern folgte auf dem Fuß — ein Zeichen der Zeit — der Zyklus „Das deutsche Volkslied", den Johannes Brahms veröffentlichte. Zugleich war in diesen beiden Veröffentlichungen ein für den Kunstpsychologen sehr interessantes Phänomen zur Wirklichkeit geworden: der eine Bearbeiter fühlt sich nur als Dolmetscher der alten Weise, der er mit der Genauigkeit des Historikers nachgeht; der andere nimmt diese Weise als ein von aller Zeit losgelöstes Material, das er ganz aus modernem, subjektivem Empfinden behandelt. Der objektive Herausgeber behält, wo es irgend angeht (dies sei hier ausdrücklich bemerkt), die überlieferte Begleitung der alten Melodie bei, „Elslein, liebes Elslein" bietet er uns mit der Lautenbegleitung des alten Bearbeiters Judenkönig; wo es nicht angeht, richtet er sich wenigstens nach den überlieferten Harmonien und gestaltet die Begleitung getreulich je nach dem Charakter der bestimmten Epoche, der das Lied angehört; um alle Mißverständnisse zu vermeiden, notiert er über jeder Nummer ihre Herkunft und Bearbeitung. Er hat die Logik des Historikers auf seiner Seite und, da die Geschichte nun einmal logisch ist, wird er sein Recht behalten. Der subjektive Bearbeiter setzt dafür seine eigene starke Künstlerseele ein, kümmert sich nicht um die historische Logik und nimmt selbst die Fremdartigkeit der gegebenen Melodie als einen Reiz für die überwindende künstlerische Arbeit. Das „deutsche Volkslied" hat hier nur die Melodie geliefert, alles übrige ist echter Brahms.

Diese verschiedene Behandlungsweise ist zu lehrreich, als daß ich sie nicht an einem Beispiel erläutern sollte. In der Sammlung „Eyn feyner kleyner Almanach Vol schöner echterr liblicherr Volckslieder I. Berlynn vndt Stettyn, Nicolai, 1777" findet sich ein rechtes dreistrophiges Volksliedchen:

Jungfräulein soll ich mit Euch gehn
in euren Rosengarten,
dort, wo die roten Röslein stehn,
die feinen und die zarten . . . .

Die Melodie ist charakteristisch für die einfachen Konturen des Volkslieds. Man könnte ihre Linie zeichnen. Sie zerfällt in vier Teile. Erster und zweiter Teil gleich, eine leichte Erhebung und Senkung zur Grundtonart zurück. Der dritte Teil, mit Nachahmung des Anfangs, einige Stufen höher steigend zur Tonart der Dominante und der vierte Teil von dieser in melodischer Linie noch einen Ton höher steigend, um dann in sanfter Biegung zum Grundton zurückzukehren. In G-dur bietet sich als höchste Spitze des ersten und zweiten Abschnittes a, des dritten d, des vierten e. Der musikalische Leser merkt, daß nur im letzten Abschnitt die Harmonie nötig hat, den C-dur-Akkord hinzunehmen, während sie sonst mit der einfachen Wellenlinie von Grundton und Dominante reicht. Das ist die echte Kontur der Volksmelodie: kleine Bogen, von einem großen umspannt. Die durchsichtigste Architektur.

Reimann setzt hierzu eine Begleitung, die im Stil aus dem Zeitalter des Liedchens empfunden ist und die nur durch leichte Übergänge, ebenfalls im harmonischen Charakter der Zeit, den starren Wechsel der Grundtonarten nach dem Schluß zu moduliert. Eine Art Ritornell, die Hauptmelodie andeutend, steht am Anfang und zwischen den Strophen. Die durchgängige Begleitungsfigur ist eine gleichmäßige Achtelbewegung, die den Akkord höchstens in zwei sich ergänzende Noten zerlegt. Das ist der Stil der vorigen Jahrhunderte, da die geringere Tragfähigkeit des Tones größere und breitere Akkordzerlegungen nicht empfehlenswert erscheinen ließ. Dieser leichte rädelnde Rhythmus paßt sich dem Lied historisch genau und stilgetreu an.

Bei Brahms hat das Lied vier Strophen anderen Textes. Die zweite und vierte begleitet er verschieden

Digitized by Google

von der ersten und dritten, dem modernen Bedürfnis nach Abwechslung nachgebend. In dieser zweiten Form finden sich harmonische Kühnheiten, die dem einfachen Stil des Liedes durchaus nicht entsprechen. Eine zweite kontrapunktische Melodie zeigt sich durch den Klavierpart, die Akkorde stehen nicht mehr fest, sie lösen sich in lauter Durchgangsakkorde auf, die erst die modernste Musik entwickeln konnte: um so merkwürdiger wirkt die wieder eintretende einfachere Begleitung zur dritten Strophe. Selbst in dieser ist der Harmonienwechsel ein sehr bewegter, die uralte Wellenlinie von Tonika und Dominante ist geflissentlich vermieden, die reine Wirkung eines zuletzt erst eintretenden C-dur unmöglich. Die Figur der Begleitung ist der breite zerlegte Akkord, wie er erst in diesem Jahrhundert sich selbständiger entwickelt hat: Schumannisch, könnte man sagen. So wird der einfache, auf drei Harmonien gestellte Bau des Liedes verdeckt durch das reichere Spiel modern empfundener Akkorde, und das Ganze gibt sich als ein guter Brahms, der sich ein fremdes Reis aufpfropfte, um eine kuriose Mischpflanze zu züchten. Worin weniger ein Vorwurf, als die Anerkennung seiner Subjektivität liegen soll. Entweder Historiker und logisch, oder Künstler und unlogisch. Gut, daß wir die Auswahl haben, denn im letzten Grunde ist dies Frage des Naturells.

Nehmen wir das als einen lehrreichen Beitrag zur Psychologie der Bearbeiter, so kommen wir jetzt auf die Psychologie des Publikums in unserem Falle zu sprechen. Wenn sich das Publikum über die Volkslieder auf der Bühne und im Konzertsaal und im Zimmer freut, welche Gefühle sind da eigentlich die herrschenden und zwar, da die Masse stets etwas unehrlich zu sein pflegt, welche Gefühle sind die oberen, die lauten und welche die unteren, die stillen und wahren? Man bedenke, daß es der Musik in ihrer Entwicklung merkwürdig ergangen ist wie keiner anderen Kunst. Sie bildete sich, ihrer isolierten Natur gemäß, je mehr sie „Kunst" wurde, desto mehr für einen engeren Kreis von Sachkennern aus, sie ward am meisten von allen Künsten in ihren besten Erzeugnissen l'art pour l'art. Ehe heute jemand die musikalischen Vorzüge des „Tristan" zu würdigen versteht, muß er schon unter die oberen Zehntausend der Musikverständigen zählen. Die Kluft ist hier eine schier unüberbrückbare. Die Masse lechzt nach der rudimentären Musik, nach Tanzrhythmus, nach Melodieneinfachheit, nach harmonischer Selbstverständlichkeit, nach allem, was in der Musik Bau und Konstruktion ist. Aber die Masse heuchelt, sie will nicht zugeben, wie unmusikalisch sie eigentlich ist, sie schämt sich jeder Unbildung, auch dieser. Im Grunde des Herzens liebt sie Gassenhauer und Chansons, aber sie darf es nicht gestehen, und nur wo sich ihre einfache Musik im Deckmantel einer gelehrten oder autoritativen Überlieferung darbietet, glaubt sie ihre Sympathien kundgeben zu dürfen. Das Lied, nach dem Hänsel und Gretel tanzen, ist genau so gut und schlecht wie eine Wiener Polka: aber der Glanz der Oper gestattet hier, daß sich auch erhabene Geister mit dieser Musik abgeben. Nackte Volkslieder im Konzert zu singen, hätte man so ohne weiteres nie gewagt; in der historischen Umrahmung oder unter der Ägide von Brahms geht das sofort, und Studentenlieder von der Lore am Thore u. a., die schon in Grund und Boden gesungen waren, erfahren eine vornehme Auferstehung mit allen Ehren der großen Öffentlichkeit. Würde einer wagen, „Anne-Marie" im Konzert vorzutragen, so würde ihn ein Halloh verjagen. Und doch ist dies Lied durchaus nicht schlechter als irgend ein anderes, feierlich ausgegrabenes Volkslied. Vom Text sehe ich ab. Die Musik ist völlig anstandslos, zumal in der früheren Form, als das Lied in der „Margareten"-fassung noch spezifisch italienisch war. Auf dem Wege über Wien hat es am Schlusse stark eingebüßt und den Schwung und das frische Kontur der melodischen Linie verloren. In Italien hörte ichs auf Straßen und von herumziehenden Kapellen ohne jeden ordinären Beigeschmack. Warum hat es den bei uns bekommen? Weil wir uns eben des wirklichen Volksliedes schämen, weil es sein Leben bei uns in Tingeltangeln fristet. Die „Gebildeten" bei uns haben das Volkslied verloren und sie bejubeln es, wenn es ihnen in archaischer Fassung im solennen Konzertsaal vorgesetzt wird, denn sie haben ein Bedürfnis darnach.

Was heute wirklich an Liedern durch das Volk geht, ist ausnehmend lustig. Aber auch die alten Volkslieder sind fast sämtlich heiteren Sinnes und selbst wo es ans Scheiden und Meiden geht, läuft die Geschichte nicht sehr traurig ab. Ich weiß daher nicht, warum man sich heute darüber wundert. Es sind Operettenmelodien, die heute die Stelle des Volkslieds einnehmen: nichts natürlicher als dies und ganz vernünftig, so lange man dem Volk nichts besseres bietet. In der Wiener Operette zumal, in den Werken von Johann Strauß liegt ein gar bedeutsamer Beitrag zur Entwicklung der modernen Volksmelodie, der lange nicht genug gewürdigt wird. Einst wird die Musikgeschichte hier ein wichtiges Kapitel schreiben, welches das Gleichgewicht der echten Volksoperette gegen die große Kunstoper feststellt, wie sich auch Wagner nie über den Wert Straußischer Walzer getäuscht hat. Ich sehe eine wichtige Linie von Mozart über Schubert, über Lanner zu Strauß gehen. Aber ich fürchte, Strauß und seine Welt sind zu Ende. Es ist eine Lücke in der Keimbildung der Volksmelodie eingetreten. Sie ist eben wieder daran, in den Chantants ihre Wurzeln einzuschlagen. Die Gebildeten lächeln darüber, sie können den Inhalt nicht

Digitized by Google

von seinem Milieu trennen. Sie werden es auch nicht so schnell lernen. Darum muß ihnen Hilfe kommen. Man bringt ihnen das alte Volkslied, das sie sofort genehmigen, eben weil es alt ist. Man macht ihnen eine Oper, die sich um Volkslieder hinaufrankt. Man gehe weiter. Noch ein Schritt und wir stehen vor der deutschen Volksoper, dem modernen Singspiel, das moderne Weisen zu Volksliedern wird machen können, das nicht mit Neßlerscher Sentimentalitätsschminke den Geschmack verdirbt, sondern über die Stufe Humperdincks sich aus den „Meistersingern" entwickelt und adeliger Abkunft sich rühmt. Von einer solchen Oper, die wir noch nicht haben, würden tausend echte, deutsch empfundene und einfach-herzliche Melodien ins Volk hinausfliegen und den Leuten die Heuchelei abnehmen, daß sie sagen: ja, das wollen wir und dessen schämen wir uns nicht. Den Boden dafür mag das auferstandene alte Volkslied ebenen. Aber dann wird es heißen: Bücher zu!

Oskar Bie.

Dichtung.

Rundschau.

*** Schöne Literatur. 49.**

Eduard Mörike als Gelegenheitsdichter. Aus seinem alltäglichen Leben. Von Rudolf Krauß. Mit zahlreichen erstmals gedruckten Gedichten Mörikes und Zeichnungen von seiner Hand. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.)

Der Verfasser schickt dem Bande eine Art von Rechtfertigung voraus dafür, daß er Gedichte, die doch Mörike selbst aus seiner Sammlung als minderwertige ausgeschlossen hat, nun herausgiebt. „Indessen kommt in diesen anspruchslosen Gedichtchen die ganze Eigentümlichkeit und Besonderheit unseres großen Lyrikers zum Ausdruck: der ihm angeborene feine Formensinn, die ihm zu Gebot stehende Kunst, die gewöhnlichsten und einfachsten Dinge poetisch zu verklären, auf eine ideale Stufe zu erheben, so daß sie sich, um mit Hermann Kurz zu reden, unter seiner Hand in Gold verwandeln. Man spricht gar viel von Mörikes »Andacht zum Unbedeutenden«. Die wenigsten haben aber wohl bislang die richtige Vorstellung gehabt, was darunter zu verstehen sei. Die Bedeutung jenes Wortes klar zu machen, bezweckt diese Sammlung von Gelegenheitsgedichten nebst den beigegebenen Erläuterungen und Schilderungen." Auch in dem Wunsch, den der Dichter selbst ausgesprochen: es möge von seinen ungedruckten Dichtungen nichts mehr veröffentlicht werden, auch in ihm, sagt Krauß, hätten die Hinterbliebenen und er nichts bindendes mehr finden können. Mörike ist, was er selbst in seiner Anspruchslosigkeit vielleicht am wenigsten erwartet hat, heute als einer unserer ersten Lyriker anerkannt, und wenn nicht alle Anzeichen trügen, ist sein Stern noch im Aufstieg begriffen. Hat er zu Lebzeiten die Befürchtung hegen müssen, daß das Bekanntwerden von Minderwertigem seinem Namen schaden könne, so ist sein Ruhm jetzt gegen eine solche Gefahr geschützt. Vielmehr wird auch das Geringfügige dankbar hingenommen werden, weil es eben von Eduard Mörike herrührt, und weil schon darin die Bürgschaft liegt, daß auch dem vergleichsweise Unbedeutenden immer noch eine absolute Bedeutung zukomme."

Wir halten den letzten halben Satz in Krauß'ens Befürwortung seines Buches für anfechtbar, alles übrige, was er sagt, aber für richtig, und sein Unternehmen der Absicht nach für dankenswert, der Leistung nach für wohlgelungen. Nein, unbedeutend bleibt, „absolut" genommen, wohl vieles in diesem Bande, aber es ist es nicht, „relativ" genommen, es ist wertvoll für uns, weil es das Bild Mörikes in unsrer Vorstellung recht auszurunden hilft. Das Kunststück, Poesie und Poeten ganz zu trennen, bringt ja Gottlob selbst vor einem objektiven Dichter kaum der abstrakteste der Schulmeister zu Stande, bei einem so bis ins letzte Fäserchen subjektiven aber, wie Mörike war, wird uns der ganze Mann lieb, ob das der Poet haben mag oder nicht. Krauß hat auch sehr wohl empfunden, worauf es bei seiner Arbeit ankommen mußte, und so ist sie weit mehr eine biographische und den Menschen Mörike kennzeichnende, als eine ästhetisch- oder literargeschichtlich-kritische geworden. In trefflicher innerlich beteiligter und darum beteiligender Weise schildert uns Krauß mit seinem Texte den prächtigen Herrn, der dann wieder selber das Wort, die Feder oder den Bleistift vor unsern Augen zur Hand nimmt. Krauß hat sehr Recht: Mörike ist in seiner außerordentlich hohen Bedeutung zumal als Lyriker im größern Publikum noch immer nicht genug bekannt, sein Ruhm ist unzweifelhaft noch im Aufsteigen begriffen; gehört doch eine ganze Reihe seiner Schöpfungen schlechterdings zum Vollkommenen. Trüge dieses überaus liebenswürdige kleine Buch hier dazu bei, mit der Teilnahme am Menschen das Bedürfnis nach eingehender Kenntnis am Poeten Mörike zu erhöhen, es hätte schon dadurch einem herzlich wünschenswerten Ziele gedient.

Lyrisches Skizzenbuch. Von Heinrich von Reder. (München, Dr. E. Albert & Co., 5 Mk.)

Heinrich von Reder, von den Modernen als der „Oberst Wodan" oft und herzlich gefeiert, Maler, Dichter und Kriegsmann, vor allem aber: Mensch mit lebendigster Teilnahme an Allem, was wahres und freies Menschentum angeht, ein Alter, der jung geblieben ist, bis er die Aussicht aufs Altern ganz verloren hat, ist eine der erfreulichsten Erscheinungen gesundesten Germanentums in den deutschen Kunstreichen. Diese poetischen Bilder hier aus Moor und Heide, aus Wald- und Bergland zeigen ihn als Naturfreund wie als Poeten in erquickender Frische. Da ist alles echt, alles Natur und zugleich alles Heinrich von Reder. Angesichts der unverwüstlichen Kraft hier erwächst Einem der Wunsch: möchten sich doch manche von Reders jungen Freunden von ihrem alten Freunde Jugend holen!

Nemt, frouwe, disen Kranz. Ausgewählte Gedichte von Otto Julius Bierbaum. (Berlin, Gustav Schuhr, 2 M.)

Bierbaum ist ein sehr talentvoller und ein sehr gewandter Schriftsteller — es giebt nicht viele Seiten in diesem Buch, die dafür nicht Zeugnis ablegten. Er ist auch ein Mann, dem eine eigentlich dichterische Begabung kaum abzusprechen ist, wo er in diesen Versen wirklich einmal ohne viel Pose dasteht, ist das nicht zu verkennen. Freilich, als den hochbedeutenden Poeten, als der er uns von manchem Jüngstdeutschen vorgestellt wird, kann ich ihn auch dann nicht erkennen. Dagegen sind diese seine ausgewählten Gedichte in manchen Stücken

Digitized by Google

höchst bezeichnend für die Irrlichterei, die in einigen Kreisen heute für poetischen Sternenschein gilt.

Worauf begründete die moderne Literaturbewegung vor allem ihr Recht, sich von den seichten Ausflüssen einer antikischen Gelehrten- und einer süßlichen Modedichtung abzuwenden? Irr ich nicht, doch darauf, daß sie wieder eine Poesie des Ursprünglichen, Aufrichtigen, Wahren, des für den Seelenzustand des Sprechenden durchaus Charakteristischen der Fabrikation künstlicher Blumen entgegenstellen wollte. Erinnert man sich daran und gedenkt man zugleich der Thatsache, daß Bierbaum vielfach für eine Art Führer der Modernen gilt, so wird Einem beim Lesen seiner Gedichte wunderlich zu Mute.

Schon die erste Abteilung, „Ritter rast dem Knappen dies", stimmt bedenklich; sie enthält archaisierende Sachen, die Bierbaum, so wenig er sich dessen bewußt sein und so sehr er's bestreiten mag, im Wettbewerb um den Kranz der Scheffel, Baumbach, Wolff zeigen, flotte Spielereien, die aber alles eher sind, als ursprüngliche Ausflüsse eines Seelenzustandes, als „Lyrik als Ausdruck". Und das ganze Buch hindurch läßt uns der Eindruck selten los, vor Gesuchtem oder vor Gemachtem zu stehen. Kennzeichnend für eine andere Erscheinung ist das folgende Gedicht:

Die grauen Geierfittiche der Nacht
Rauschen über den See.
In seinen erzenen Fängen hält der Riesenvogel
Die Leiche des Tages.
Eine Blutspur hinter ihm her
Wellt nach Westen.
Die schwarzen Augen des Waldes
Heben die Nadelwimpern
Und starren stumm
Dem Fluge des Räubers nach,
Dem eine Schar verdrossener Schatten folgt.

Hier haben wir eine wirkliche Anschauung, die das heraufziehende Dunkel und den hellen Lichtsaum in Westen, nicht nur nicht undichterisch, sondern sogar mit einer gewissen Größe umfaßt. Aber die Phantasie hat nicht die Kraft, sie während der Gestaltung des Gedichts festzuhalten, und so kommt, wie nicht selten bei Bierbaum, nach den ersten Zeilen noch kräftigen inneren Schauens die Phrase von den „Nadelwimpern": Derselbe Dichter, der die Nacht als ungeheuren Geier mit erzenen Fängen und das Abendrot als Leiche des Tages soeben gesehen hat, will sich und uns glauben machen, er habe in der That die Anschauung, daß er in seinem großen Weltbilde da diese irgendwo in den Schattenmassen steckenden Nadeln als „Wimpern" schwarzer Augen sähe. Wer darin wirklich dichterische Anschauung und Anschaulichkeit erkennen kann, der findet wohl auch in manchem anderen Bierbaumschen Gedichte nicht den Schwulst, der mich aus ihnen an die Zeiten der schlimmsten poetischen Bombasterei erinnert. Denn wo in diesen Versen nicht archaisiert wird (wie z. B. auch in dem „Abendlied" S. 99, das, trotz aller Verschiedenheit in den Worten, seine Wirkung ganz und gar aus dem Mitklingen des Claudiusschen Liedes „Der Mond ist aufgegangen" im Bewußtsein des Lesers holt), da finden wir ein Suchen nach Spracheffekten und hierbei ein Vorgehen, das weit eher Schwäche denn Stärke der sprachbildenden Kraft bedeutet. An solchen Stellen wird das Mittel der Wiederholung, auch wo eine Wiederholung gar nicht für die besondere Stimmung bezeichnend ist, wo sie nur das nicht energisch genug Herausgebrachte kräftigen soll, bis zum Überdrusse verwendet. Alliterationen häufen sich in einer Weise, daß die Tonmusik fürs Ohr die seelische Musik der Stimmungen nicht mehr unterstützt, sondern überklingt. Adjektiva werden auf Adjektiva gestülpt, zwei, drei Zeilen lang. Wortneubildungen treten auch da auf, wo eine feiner und tiefer arbeitende dichterische Kunst gerade darin sich zeigen könnte, daß sie landläufige Worte vom Leser mit vollem Gefühlswert gleichsam neu apperzipieren ließe, eine höchste Kunst der Einfachheit, in der von den Neueren besonders Greif Meister ist. Bierbaum zeigt sich in vielen von diesen Stücken hier schon ganz und gar als Manierist.

Sehen wir von dem Alleräußerlichsten ab, der Gewandtheit, Reim und Rythmus dem Ohre wohlgefällig laufen, tänzeln und klappen zu lassen, so würden wir also in seinen Gedichten nicht viel Erfreuliches finden, hätte nicht auch er dann und wann eine Stunde, da er ohne ein Rollenkostüm daherginge, ohne das des Heldenspielers oder des Naturburschen oder des Minnesängers. Wo mehr das scharfe Auge des guten Verstandes als das hellsehende einer großen Phantasie von Nöten wird, wo Witz und Lebenslust sich burschikos oder, in den Beziehungen zu einer geliebten Frau, herzlich-behaglich ergehen, ohne daß sich „literarische Gefühle" groß dreinmischten, da, und auch in einigen gehaltenen Gedichten einer ernsten Einkehr bei sich selbst, spricht Bierbaums leichtes Talent liebenswürdig an.

A.

Die vom Hinterhaus. Novellen von Hugo Gerlach. (Berlin, F. Fontane & Comp.; 2 M.).

Dem Titel nach erwartet man in diesem Bande naturalistische Berliner Skizzen zu finden, wie sie in den letzten Jahren massenweise auf den Büchermarkt geworfen wurden, und in der That trifft man auch so etwas Ähnliches, doch ist der rohe Naturalismus in diesen „Novellen" glücklicherweise überwunden, und es ist künstlerische Form da, wenn auch zunächst nur die Form der Antithese. Kurze Andeutungen über den Inhalt der sieben Stücke des Bandes genügen als Beweis: „In letzter Stunde" schildert eine Skatpartie, die ein zum Tode Verurteilter mit seinem Wächter und dem Scharfrichter „kloppt", „Glückliche Menschen" das Eheidyll eines Hochstaplers, der Titel „Kleinprotzen" bezeichnet hinreichend den Inhalt des dritten Stücks, „Liebeslust und Leid" erzählt die Liebesgeschichte eines Drehorgelspielers, der sich als Krüppel stellt, und eines Dienstmädchens, die durch den Bruder des ersteren, eine Art Berliner Quasimodo, gestört wird, in „Höhlenmenschen" wird der Untergang eines hochbegabten Arbeiterknaben dargestellt, „der heilige Ehestand" ist die Hochzeitsgeschichte eines Proletariers, und „Als alles alle war" der Schluß einer Lotteriegewinn Episode. Auch das Detail steht vielfach unter dem Zeichen der Antithese, manches ist kraß, aber kaum etwas übertrieben, der berlinische Ton ziemlich gut getroffen. Darüber, daß der Verfasser seine Skizzen Novellen nennt, will ich mit ihm nicht rechten. Ein Königreich für eine plausible Definition des Begriffs „Novelle"!

Adolf Bartels.

Ungeschickte Leute. Geschichten von Karl Emil Franzos. (Jena, Hermann Costenoble.)

Man nimmt gewöhnlich an, daß Schriftsteller, die sich einmal eine Spezialität gezogen haben, dann auf anderen Gebieten nicht mehr zu brauchen sind. Franzos, als Schilderer Halbasiens gewiß Spezialist, hat das Gegenteil bewiesen; die Romane, die in den letzten Jahren von ihm erschienen sind, müssen, obwohl ein Teil der Kritik zu viel Wesens von ihnen macht und sie immer gleich als Ereignisse hinstellen möchte, doch unter die besseren Erscheinungen unseres Büchermarktes gerechnet werden. So auch der vorjährige Roman „Der Wahrheitsucher", der ein Stück österreichischer Bildungsgeschichte teilweise vortrefflich wiederspiegelt. Dieses Jahr läßt Franzos ein Bändchen Geschichten erscheinen, fünf an der Zahl, mit einer Ausnahme auf österreichischem Boden spielend. „Geschichten" ist die richtige Bezeichnung, da von Komposition zu wenig zu verspüren ist; eins der Stücke, „Kossowicz's Rache", ist sogar nicht mehr als eine Skizze und gehört wie „Der

Digitized by Google

Stern von Loyuschna", eine nicht üble Humoreske, nach Halbasien. Dagegen sind „Ein Irrtum" und „Das Zettelchen" von nicht unbedeutendem Gehalt und genügen auch den Ansprüchen, die man neuerdings an die Schilderung des Milieus stellt. Recht mäßig sind aber wieder „Die Geheimnisse einer kleinen Zeitung", die einzige deutsche Geschichte des Bandes. Im ganzen kann man ihn als gute Lektüre bezeichnen.

Adolf Bartels.

Illustrierte Elzevier-Ausgaben. (Leipzig, Hermann Seemann, jeder Band geb. 3 Mk.)

Daß der deutsche Verlagsbuchhandel nicht längst darauf verfallen ist, neben den großen Gutestubentisch-Renommierausgaben berühmter Werke nach Vorgang der französischen Kollegen die kleinen Elzevierausgaben zu pflegen, ist völlig zum Verwundern — und es darf angenommen werden, daß Hermann Seemann mit seinem Unternehmen Glück hat. Diese nipplich niedlichen Bändchen hier werden sich die Herzen der Damen gewiß gewinnen, und diese sind es ja, durch die der Weg zu Erfolgen auf unserm Büchermarkte geht. In Mediaeval-antiqua gedruckt, sind die Ausgaben auch ganz gut leserlich. Bis jetzt liegen vor: Peter Schlemihl, Phantasieen im Bremer Ratskeller, „Goethe-Schiller" (so!), klassische Balladen, Romeo und Julie und Harzreise. Die Illustrationen (von Hans Looschen, Adalbert Niemeyer und Ludwig Stiller) sind Illustrationen, wie Illustrationen solcher Bücher halt zu sein pflegen, und in netten Holzschnitten reproduziert. Die Einbände, in Juchten oder Juchtenimitation, sind einfach und geschmackvoll.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus Berlin wird uns geschrieben:

„Daniela Weert" nennt sich das neueste Stück Ernsts von Wolzogen, es wurde im Deutschen Theater mit geteiltem Beifall ausgeführt. Daniela ist wiederum eine entlaufene Frau, der ihr Gatte zu trocken und nüchtern ist. Sie glaubt ihr Ideal zu finden in einem jungen Diplomaten, dem sie plötzlich eines Tages nach langer Trennung ins Haus tritt. Darum muß sie aus Königsberg und muß er in Berlin sein. Nun soll sich ein Konflikt entwickeln. Der junge Mann gehört daher einem adligen Hause an, welches diese Mesalliance mißbilligt. Um weitere Konflikte zu gewinnen, müssen die armen Leute diese Mißbilligung zurücknehmen; Frau Weert stimmt sie der Reihe nach zum Mitgefühl um. Nachdem man so weit ist, muß für den Schluß noch der größte Konflikt besorgt werden. Daher lernt der Diplomat eine junge Dame kennen, die ihn bis zu einem Kuß herumkriegt. Diese muß dann die Geschichte von Frau Weert erfahren, muß dem Herrn Weert aus Rache telegraphieren und als die Antwort kommt: entweder Rückkehr oder Scheidungsklage, müssen Diplomat und Madame sich schon so nahe getreten sein, daß eine Scheidungsklage auf Ehebruch lauten würde. Dadurch würde nun wieder die Alliance eine Mesalliance werden, Vater und Schwester treten wieder den Rückzug an, der Diplomat knickt um, und Frau Daniela zieht sich ins Ungewisse zurück.

Wie der Inhalt, schwanken die Charaktere. Mit Ausnahme der köstlichen, frischen Schwester sind das Alles Leute, die man wie hinter einem dicken Schleier sieht. Man kann sie selbst und, was sie thun, nicht fassen. Sie sind keine Charaktere, Sie sind Molluskenbildungen, die sich je nach den Anforderungen der Szene eine andere Form geben. Gewiß, die Charaktere des Lebens sind keine Rubriken, sie sind Mischlinge aus Gutem und Bösem, sie sind unlösbare Widersprüche. Aber sie treten doch wenigstens als ganze Widersprüche auf, konsequent in ihrer Inkonsequenz, fest umrissen in ihrer Zackigkeit. Hier dehnen und strecken sich die Menschen nach den Verhältnissen, sie werden von ihnen im Augenblick der Situation gemacht. Sie überzeugen nicht, weil sie weich wie Wachs sind. Der scharfe Dichterblick aber sieht nie Weiches im Leben, weil es das nicht gibt. Wolzogen leidet an der Dramatik. Wer durch das Stück hindurchblickt, merkt wohl, was er sah und was er wollte. Aber schöpfte er selbst aus dem Leben brauchbare Gestalten, die Technik der Bühne schliff ihnen alle Konturen ab. Der Bühnendichter muß durch die Bühne ins Leben sehen; es ist nicht das erste Mal, daß ein begabter Erzähler es umgekehrt macht. Schade um das, was hätte werden können.

O. Bie.

Aus Dresden schreibt man uns:

Der letzte Tag des Novembers brachte an unserer Hofbühne als Weihnachtsmärchen für große Kinder das von anmutigem, naturfrischem Talent sprechende Märchenspiel: „Es war einmal" . . . von Holger Drachmann. Das Stück hat das Verdienst, in einigen stimmungsvollen Szenen den Zauber der Andersen'schen Märchenpoesie auf die Bühne zu bringen. Den phantastischen Eindruck der ersten Bilder, welche das verwöhnte Königskind, die Prinzessin von Illyrien, im Glanze eines prächtigen Hofhaltes, umworben von unglücklichen Freiern zeigen, steht der herbere Eindruck der folgenden Bilder, die die Prüfungen der Prinzessin als vermeintlicher Gattin eines armen Töpfers vorführen, an Kraft nicht nach, obwohl hier die Herbheit oft mit dem Humor der Einführungsszenen in zu schroffen Widerspruch tritt. Ist das Märchen Drachmanns als dramatische Arbeit nicht hoch anzuschlagen, so fesselt es durch die Durchführung des Motives — die Wertlosigkeit alles äußeren Glanzes gemessen an dem Glück einer pflichttreuen, auf das Innere gerichteten Natur —, ebenso stark wie die mit behaglicher Breite und mit echt volkstümlicher Komik ausgeführten Genreszenen, die das Hauptmotiv üppig umranken. L. L.

* Eine Verteidigung der „alten Dramaturgie".

(Schluß.) Jedenfalls wird man erkennen, daß das Gesetz, wonach die Kinder alkoholisch erkrankter Menschen körperlich entarten und zuletzt aussterben, wonach Oswald die Ausschweifungen seines Vaters büßt, einer anderen Kategorie angehört, als das psychologisch-historische Gesetz, wonach Wallenstein eine That vollbringen muß, weil er sie gedacht. Auch das ethische Lebensgesetz: »Sündentsprossene Werke gewinnen nur durch Sünden Kraft und Stärke«, jenes Gesetz vom Fluch der »bösen That, daß sie fortzeugend ewig Böses gebären müsse«, worauf die ganze technische Entwickelung der Handlung in »Macbeth« gestellt ist, gehört einer anderen Sphäre an; als das rein körperliche Gesetz in den Krankengeschichten der Modernen. Es sind geistige Gesetze, Gesetze der sittlichen Welt, der Welt des Willens. Die Resultanten, welche sich aus dem Parallelogramm ethischer Kräfte ergeben, gesellschaftlicher und persönlicher Kräfte, erscheinen als das »Schicksal« einer höheren dramatischen Kunst. Auch Schiller hat das Gesetz der Vererbung dargestellt; es ist das »Schicksal« seiner »Braut von Messina«, wo es heißt: »Es ist kein Zufall und blindes Los, daß die Brüder sich wütend selbst zerstören; denn verflucht ward der Mutter Schoß, sie sollte den Haß und den Streit gebären«. Alles, was bei Ibsen als »Gespenst« der Vergangenheit in Oswalds Krankengeschichte auftaucht, hat Schiller auch gebracht; sogar die Liebe der Brüder zur Schwester. Aber der Grund-Unterschied der Auffassung ist der, daß bei Schiller sich es nicht um körperliche Vererbung, sondern um geistige handelt, daß der Untergang des fremden Eroberer geschlechts in der »Braut von Messina« auf geistigen und moralischen Erbschaften beruht. Und diese dauern in der That

Digitized by Google

viel länger, pflanzen sich durch viel mehr Geschlechterreihen fort, sind darum auch viel wichtiger und bedeutsamer, von universalerer Geltung als die lediglich physiologisch vererbten Krankheiten der Alkoholiker und Sexualisten. Es erweist sich also hier, daß die »Modernen« statt einer größeren, tieferen und weltweiteren Auffassung der Lebensgesetze vielmehr eine beschränkte, enge und unvollständige Einsicht besitzen, ja, daß diese angstvolle, beschränkte Einsicht in die großen Resultanten ethischer Kräfte und Bewegungen geradezu das Charakteristikum alles dessen ist, was sich unter dem Namen des »modernen« Theaters zusammengefunden hat.

Diese Enge spüren wir auch da, wo sie sich an die Schilderung sogenannter sozialer Fragen machen. Hauptmanns »Weber« sind eine vortreffliche Studie des Weberelends, ja, ein Meisterstück der Sittenschilderung, der Schilderung des verkümmerten Gemütslebens der armen Weber. Man kann gar nicht besser eine bestimmte Menschenklasse beobachten. Von einer größeren Auffassung dieses Elends enthält das Stück aber gar nichts. Ja, sowohl die Kunst wie der Aufbau versagen, wo etwa die Ursachen dieses Elends angedeutet werden. Die Figuren der Arbeitgeber sind Schablonen. Der Effekt des Werkes mag auf mitleidige Gemüter wohl der sein, daß sie jammernd die Hände über den Kopf schlagen über solches Elend, ja, ein sehr reicher Mann gestand, daß es ihn bis zu Thränen rühre. Aber »verflucht diese Rührung!« möchte man von einer höheren Warte der Kunst sowohl wie des Lebens ausrufen. Von der Warte des Lebens: was ist damit geholfen, daß die Reichen weinen über solches Elend, daß der wohlhabende Bürger in Sentimentalität verfällt?! Erfahrungsgemäß hilft das zur Besserung der Zustände gar nichts; jede agitatorische Parlamentsrede, die mit ciceronianischer Kunst verfährt, ist nützlicher als eine Dichtung, die beim größten Realismus eben doch schon der Form nach — Dichtung bleibt. Von der Warte der Kunst! Da ist der Effekt der »Weber« nichts besseres als eine Birch Pfeifferiade, eine Rührkomödie im Stile des alten Holtei, wo wir besten Falles über das Elend armer Weber weinen, weil wir's so viel besser haben. Eine weit höhere Rührung, eine weit tiefere Erschütterung würde der Dichter erzeugt haben, wenn die »moderne« Theorie ihn nicht verhindert hätte, die großen, ursächlichen, wirtschaftlichen Zusammenhänge zu sehen, als deren Opfer die armen Weber bluten. Mit der Einführung eines hartherzigen Arbeitgebers ist gar nichts gethan. Mit Hartherzigkeit oder Weichherzigkeit kuriert man nicht die Schäden der Zeit. Tragisch aber, ein Künstlerwerk der inneren Notwendigkeit der Lebensgesetze, dramatisch im eigentlichen Sinne des Wortes würden die »Weber« sein können, wenn durch lebendige Szenen, meinetwegen einer Baumwollenbörse und ihrer Konjunkturen, durch andere Szenen, wo diejenigen, welche der Handarbeit der Weber bedürfen, die Konsumenten, zu Worte kommen, der Zusammenhang dieses Elends mit den allgemeinen wirtschaftlichen Faktoren gezeigt und darin ein Typus der Weltwirtschaftsgesetze gegeben würde. Amerika hat wiederholt am Elend deutscher Weber mehr Schuld gehabt, als die deutschen Unternehmer selbst — genug, eine tragische Erschütterung würde erst ein Dichter mit diesem Drama erzeugen, der tief genug dächte, um auch hier das Schicksal, d. h. die ethischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge plastisch darzustellen, nicht nur Wirkungen, sondern Ursachen in ihnen zu schildern.

Sicher steht auch hier gerade das »modern« genannte Schaffen nicht auf der Höhe des Denkens unserer Zeit und so große Fortschritte, so Vorzügliches geleistet wird von den Dramatikern, die man jener Richtung folgen sieht, an vertrauter Feinmalerei von Charakteren und gesellschaftlichen Zuständen, so sorgfältig die Arbeit des Abzeichnens der Eindrücke, so scharf der Blick der Dichter ist für die kleinen Falten der menschlichen Seele, in welche diese sich in der Stube legt, so unzulänglich bleibt die tragische Kompositionsarbeit dieser Dichter und ihr Verständnis des Lebens. Die alte Dramaturgie mit ihrer gründlichen Dialektik des Schicksals ihrer Gestalten, des Verhältnisses der That zum Charakter und Leiden, des Verhältnisses der That auch zum allgemeinen Lebensgesetze, unter dem sie geschieht, hat sich jedenfalls an tieferen Abgründen des Lebens bewegt und den Dingen schärfer ins Auge geblickt.

Niemand kann zwei Herren dienen. Die alte Dramaturgie mußte manchen Zug aus dem Leben unterdrücken, nämlich manche kleine, flüchtige Seelenregung ihrer Gestalten, die heute Ibsen, Strindberg und Hauptmann mit ihrem Schmetterlingsnetz fangen und aufspießen. Wie weit es aber diese Individualisierung auch unter großen historischen Kompositionsmitteln getrieben hat, davon legen die Gestalten Falstaffs, Kleopatras, Egmonts und Gretchens denn doch auch kein schlechtes Zeugnis ab.

Aber allerdings: es ist auch hier eine andere Psychologie als bei den Modernen. Der Mensch wird weniger in seinen kleinen Empfindungsschrullen und mehr nach seinen großen wertvollen Trieben aufgefaßt und vor allem nicht nur nach seinem Gesellschaftscharakter, sondern auch nach seinem historischen Charakter, d. h. demjenigen Charakter, den wir erst im Laufe der Zeit aus der Summe des Handelns eines Menschen erkennen. Der Gesellschaftscharakter ist mehr derjenige, der im Verkehr des Tages entwickelt wird, die Art der gesellschaftlichen Reaktion. Die Modernen haben ihre Stärke in der Beobachtung dieser Gesellschaftsreaktionen; sie halten es für »realistisch«, diese Art der Ausströmung menschlicher Natur zu beobachten.

Im Zusammenhang damit ist es denn für die »Modernen«, für die Dichter jener Richtung bezeichnend, daß ihre Gestalten eigentlich der That entbehren. Sehr selten greifen sie in den Gang ihres Schicksals durch irgend eine That ein, noch seltener ist vollends in all diesen Dramen die schöne That, die gute That, mag sie nun in tragischer Beleuchtung stehen oder in der des versöhnenden Schauspiels.

Fast scheint eine mißverstandene Lehre von der Unfreiheit des menschlichen Willens, fast scheint auch die Unbekanntschaft mit den Kreisen der Gesellschaft, wo nützliche oder unnützliche Thaten geschehen, fürs Ganze oder Einzelne gehandelt wird, die Ursache, daß man eigentlich die That, die gute oder schlimme That der Helden nie recht sich entwickeln sieht. Wohl hat »Nora« einst eine That vollbracht, als sie Urkunden fälschte, um ihren Mann zu retten — im Stücke selbst aber wird eigentlich nur gelogen, verheimlicht und mißverstanden, worauf sich ja große Spannung aufbauen läßt, aber nicht die freie, ethische Klarheit entsteht, welche der Zuschauer empfindet bei einer That, die er wirklich mit erlebt. Ebensowenig »geschieht« etwas in den »Gespenstern«. Wir erleben weder eine gute noch eine schlechte That, sondern nur die allmähliche Entwickelung und Entblößung von Charakteren und Zuständen und am Ende ein sogenanntes bürgerliches Unglück, kein tragisches Ende. In »Vor Sonnenaufgang« giebt es wohl einige »Thätlichkeiten«, z. B. wenn der Bauer unzüchtige Griffe auf seine Tochter macht, aber eine eigentliche dramatische That, für deren Folgen wir hofften und bangten, erscheint auch hier nicht. Das, was als »That« erscheinen könnte, geschieht erst am Schlusse, wenn der Liebhaber das Mädchen verläßt aus Furcht vor dem Alkoholismus und der Erbschaft des Mädchens. Aber was ist das für eine That! Sehr vernünftig vielleicht, aber auch sehr ledern. Unvermittelt bricht denn auch gleich hierauf die Katastrophe über das verlassene Mädchen herein.

Unvermittelt sind in all diesen Dramen der »Modernen« die Katastrophen. Es herrscht geradezu eine Sucht, das Ende,

Digitized by Google

sei es den Selbstmord oder die Trennung, möglichst unvorbereitet eintreten zu lassen. So ist es in »Hedda Gabler«, »Wildente«, »Einsame Menschen«, »Frau vom Meere«, »Vater«, »Julie«. Die innere Notwendigkeit des Endes, die harmonische und charakteristische Art der Katastrophe fehlt. Hedda Gabler schießt sich so plötzlich und unvorbereitet tot, daß man, statt von diesem Ende überzeugt zu sein, eigentlich nur verblüfft ist. Und warum schießt sie sich ab? Weil sie sich »unfrei« fühlt, abhängig vom »Wunsch« und »Willen« des Gerichtsrats. Es ist dieselbe Frau, die im zweiten Akte geäußert hat: »Ich will nämlich ein einziges Mal in meinem Leben Macht über ein Menschenschicksal haben«. Ist dieser Wunsch der Ausdruck einer großen Herrschsucht, so ist es allerdings tragisch, daß diese Frau erleben muß, selbst in die moralische Gewalt eines Mannes zu geraten. Aber dann verlangt die Logik, die Empfindung daß dieser tragische Zustand auch wirklich exponiert werde am Schlusse, daß dem Zuschauer das volle Bewußtsein der Unleidlichkeit des Zustandes und der Unmöglichkeit des Entrinnens beigebracht werde und daß die Heldin, die sich vermaß, »Macht über ein Menschenschicksal zu haben«, jetzt erst erfährt mit Bewußtsein, was sie damit gewünscht hat. Eine solche Szene würde allerdings in der Behandlung der alten Dramaturgie nicht so lakonisch zu gestalten gewesen sein, Leidenschaftsausbrüche; Kraft der Verzweiflung würden laut geworden sein, genug, wir würden durch die Stärke der Affekte, welche die tragische Situation zeitigt, auch die volle geistige und moralische Bedeutung dieser tragischen Situation durchgeschmeckt und verstanden haben. Von all dem ist bei Ibsen keine Spur. Seine Hedda sagt nur: »Abhängig von Ihrem Wunsch und Willen. Unfrei. Unfrei also! (erhebt sich heftig) Nein — den Gedanken halte ich nicht aus. Niemals!« Dann geht sie ins andere Zimmer, man hört es knallen — weg ist sie. Das ist weder lebenswahr noch innerlich vorbereitet. Der Dichter ist uns alles schuldig geblieben, was uns von der Notwendigkeit und der tieferen Bedeutung der Katastrophe überzeugen könnte. In gleicher Weise geschehen die meisten Katastrophen der Dramen dieser Richtung. Sie kommen »wie aus der Pistole geschossen«, irgend ein Knall, ein Sturz beendet rasch das Leben der Gestalten, nachdem die übliche Charakterenthüllung in irgend einer prekären Situation vollendet ist — wir kennen nun den betreffenden Menschen vollständig — also fort mit ihm. Daß aber dieser Mensch uns viel wichtiger wird, wenn er eine schöne oder häßliche That begeht, wenn er eine Kette von Thaten veranlaßt und wenn wir gespannt sind auf den Ausgang dieser Thaten, weil sie den großen Gesetzen des Lebens eingewirkt werden und mit diesen nun auf den Thäter sowie auf seine Mitmenschen zurückwirken — das ist eine Forderung der alten Dramaturgie, welche gewiß auf keiner seichten Einsicht in das Leben beruht.

Die alte Dramaturgie liebte es, ihre Figuren die Schwere einer Situation in der Stärke der Affekte durchleben zu lassen. Lear läßt uns die ganze Ungeheuerlichkeit des Kindesundanks und den Schmerz gestürzter Majestät, läßt uns die Schwere seiner tragischen Situation durch vulkanische Ausbrüche der Leidenschaft mitempfinden. »Othello« bringt uns den Ernst der ehelichen Treue, den Ernst des ehelichen Sittengesetzes durch Ausbrüche einer rasenden Leidenschaft zum Bewußtsein. Die neue Dramaturgie kennt das Wort Leidenschaft kaum, und wo die Figuren in Affekt geraten, wird sicher irgend ein künstlerischer Ausweg gesucht, um gerade dem vollen Pathos auszuweichen, als ob niemals ein Zorniger Teller und Tassen zerschmettert hätte, als ob niemals Menschen gelebt hätten, die sogar zwischen ihren vier Wänden durch zornige Reden oder schmerzliche Klagen ihrem Herzen Luft gemacht. Man hat eine solche Furcht vor dem, was »Pathos«, Leidenschaft, Seelenaufregung bedeutet, daß es in den Dramen der »Modernen« Mode geworden ist, die großen Affekte und Momente der seelischen Erschütterung ins stumme Spiel zu verlegen. Angaben für das stumme Spiel müssen denn auch meist die Katastrophen vorbereiten. In alledem erzeugt die Technik der Modernen mehr Spannung als Erschütterung über die Bedeutung einer Handlung, mehr Neugier am Individuellen und seinen gesellschaftlichen Eigenarten als Freude, Sympathie oder Antipathie für Charaktere. Diese Technik erzeugt ferner mehr das Interesse an gewissen Zusammenstellungen von bestimmten Individualitäten im Leben und an den Stimmungszuständen, welche durch das Beisammensein solcher Individuen entstehen, sie wohl auch zu einem traurigen Ende treiben, diese Technik aber erweckt kein Bewußtsein von dem Zusammenhange des Charakters mit den historischen und ethischen Naturgesetzen der Gesellschaft und Gesellschaftsordnungen. Diese Richtung schildert ferner nicht die bedeutende That bedeutender Menschen, geistig hochstehender Menschen und das Verhältnis, in welchem solche bedeutende Naturen zum Schicksale der Menschheit und ihrer Kulturentwickelung stehen. Sie schildert mit Vorliebe Menschen der bürgerlichen Durchschnittsgesellschaft mit ihren unbedeutenden Lebensinteressen, ihren engeren Vorurteilen und Konflikten. Daher bewegt sich die ganze Dramenreihe der Richtung im Grunde nur um zwei oder drei immer wiederkehrende gleiche Fragen. Entweder ist es die Frage nach dem Werte oder Unwerte der bürgerlichen Ehe oder nach dem Verhältnis der Wahrhaftigkeit des Menschen zu den bestehenden bürgerlichen Ordnungen, Mißordnungen und Vorurteilen. Bei einigen deutschen Werken der Richtung tritt dazu noch die sogenannte soziale Frage in der Form der Schilderung von Mißständen des öffentlichen Lebens, die aber nicht in tragischer Auffassung unter Darstellung der beweglichen Gesamtursachen, sondern fast immer in mehr mitleidiger Parteinahme zur Erweckung eines praktischen Mitleides stattfindet.

Im innersten Grunde erweist sich diese moderne Richtung als eine Kritik der dargestellten Lebenszustände. Die alte Dramaturgie dagegen geht nicht auf eine Kritik aus, sondern auf die Erschütterung und Anteilnahme des Zuschauers durch die klare oder instinktive Erkenntnis der umfassenden Lebensgesetze, welchen menschliches Zusammensein und menschliches Handeln unterliegt.

Es wird die Sache klarer und ernsthafter Denker sein, sich zu vergegenwärtigen, welche Richtung, welche Art von Poesie den Anspruch auf tieferes Verständnis des Lebens schon in ihren technischen Äußerlichkeiten enthält, ganz abgesehen vom geistigen Schwergehalt der Dichter. Und man wird hiernach zu einer bewußteren Unterscheidung gelangen, wie weit die unstreitigen Vorzüge der »neuen« Dramaturgie als dauernd und wieweit sie als vergänglich zu betrachten sind.“ —

Ich habe Kirchbachs Ausführungen in möglichster Breite wiedergegeben, weil sie unserer Meinung nach sehr viel enthalten, was des Nachdenkens wert ist. Natürlich kann ich sie nun nicht mehr mit gleicher Ausführlichkeit kritisch besprechen. Nur auf einige wenige der berührten Punkte möchte ich gleich heute deshalb besonders hinweisen, weil mir bei ihnen das audiatur et altera pars besonders wünschenswert scheint. Da halte ich es denn zunächst für billig, gegenüber Kirchbachs Lobe der „schönen Sprache“ als einer Materialschönheit, die von den Modernen vernachlässigt wird, auch zu erwähnen, was durch die Vernachlässigung erstrebt ward: „Sprache als Ausdruck“, als unmittelbarer Reflex der Seele, sozusagen, feinste Charakteristik von Seelenzuständen, die bei Wahrung der „schönen Sprache“ vielleicht überhaupt nicht gekennzeichnet werden können. In Kirchbachs Polemik gegen die „allmähliche Charakter-

Digitized by Google

enthüllung" der Modernen vermisse ich dann das Zugeständnis eines starken ästhetischen Reizes dieser Technik, desjenigen nämlich, den das stärkere Heranziehen der Phantasie des Hörers mit sich bringt: in Dramen, die uns einen Charakter allmählich erst gleichsam vor unseren Augen bilden lassen, sind wir in höherem Grad Mitarbeiter, Mitschöpfer des Dichters. Es scheint uns ferner nicht wohl erlaubt, denen, welche eine „Klarheit der Idee" gar nicht erstreben, welche nur ein Bild der Wirklichkeit mit all ihren Zufälligkeiten geben wollen, den Vorwurf der „Diffusion" zu machen, wenn sie auch nichts anderes erreichen: gegen ihre Absicht, meine ich, müßte man sich in diesem Falle wenden, nicht gegen ihre Technik. Vielleicht das Meiste, was Kirchbach im Folgenden gegen die dramatische Arbeitsweise der „Modernen" sagt, betrifft aber einfach die Folge ihrer Absichten und wäre von vernichtender Wirkung nur dann, wenn er vorher diese Absichten als verwerfliche erwiesen hätte.

Wie angedeutet: auch nach des Referenten Meinung trifft Kirchbach mit seinen Ausführungen manchen recht schwachen Punkt der Modernen, deren bekannteste Leistungen auch unsrer Ansicht nach jetzt gewaltig überschätzt werden. Aber es sollte wohl noch mehr, als von Kirchbach geschehen, betont werden, daß es auch im dramatischen Reiche von je sehr viele Wege gegeben hat, die nach einer Roma führten und sogar sehr verschiedene Romae. Es ist in ästhetischen Dingen sehr oft eine Weiterentwicklung nach der einen Seite nicht anders zu erkaufen, als durch ein Aufgeben von Werten auf der anderen, und wir freuen uns neuer Eroberungen in diesen Landen auch dann, wenn wir einmal aus den altererbten Gebieten heraustreten müssen, während wir ihrer genießen. Die Unterschätzung jener großsehenden, starke Leidenschaften und sittliche Konflikte heraushebend gestaltenden älteren Dramatik ist im Grunde auch jetzt nur eine Sache literarischer Grünlinge; wo sind auch unter den „Modernen" irgendwo ernsthaft genommene Leute, für die Shakespere und Schiller gefallene Größen wären? Freilich, wie auf allen Gebieten der Kunst drängt das Empfinden der Gegenwart nach dem Intimen hin, nach Vertiefung in das Feine, in jenes „Alltägliche", in dessen bisher mißachtetem oder übersehenem Kleinleben man eine Welt von Reizen an sich oder von solchen Reizen staunend entdeckte, die im Kleinleben als Symbole des Großlebens fesselten. Sehr erklärlich, daß in der Freude an dieser Kleinwelt und der Freude an all den andern Schönheiten und „Interessantheiten" noch, die außerhalb der älteren Dramatik lagen, das gute Alte jetzt etwas vernachlässigt wird! Das wird anders werden, sobald die Dinge gewogen werden können, ohne daß der Reiz der Neuheit in die eine Wagschale mit einfällt. Dann aber wird man hier wie in anderen Künsten doch auch das Gute behalten, das uns die Modernen gebracht haben: vor allem eine Erweiterung und Bereicherung der Ausdrucksmittel, die dem künftigen Dramatiker auch „alter" Richtung und großen Stils eine viel vollere Instrumentation seiner Schöpfungen ermöglichen wird. Einerlei „Dramatik" möge es aber, das wolle des seligen Entschlafens der alten Ästhetik fröhliche Folge sein, nicht mehr sobald in deutschen Landen geben! Auch innerhalb der ernsten Gattung werden die großen Dramen von Schicksal und Schuld und Sühne, die großen Dramen von der Bestimmung des Einzelnen durch seines Lebens Zufälligkeiten, die verallgemeinernden dramatischen Gedichte und die individualisierenden Charakteristiken für die Bühne verschiedene Ziele erstreben und verschiedenartigen Bedingungen unterworfen sein.

Musik.

* **Anton Rubinstein** ist Peter Tschaikowsky und Hans von Bülow in die Ewigkeit nachgefolgt, einer unserer bedeutendsten Klaviervirtuosen und ein rastlos arbeitender interessanter Tonsetzer ist mit ihm geschieden, ein Mann, der wohl ein halbes Menschenalter hindurch überall gefeiert und verehrt wurde, dessen Leistungen von Anfang an die höchste Anerkennung gefunden haben. Auch die äußeren Glücksgüter blieben nicht aus, so daß Rubinstein, kaum auf der Höhe des rüstigsten Mannesalters angelangt, nicht mehr, der Not gehorchend, eine Brotstellung zu bekleiden genötigt war. Zog er nicht auf Kunstreisen im Triumph von einer europäischen Großstadt zur andern, so saß er komponierend am Schreibtisch und verfaßte mit niemals aussetzender Produktionslust Klavier- und Kammermusikwerke in Hülle und Fülle, Lieder, Symphonien, Oratorien oder vielmehr „geistliche Opern", wie er sie bezeichnet wissen wollte, daneben auch weltliche Opern. Keine musikalische Formgattung, in der er nicht „strebend sich bemüht" hätte!

Gewiß nötigt der Komponist Rubinstein jedem nicht von irgend einem Aner-Standpunkt herunter Urteilenden Achtung ab. In Bezug auf Anlage und Aufbau verraten auch seine Werke großer und größter Form nicht selten hohe Inspirationen und weitzielende Absichten. Daß aber nur verhältnismäßig wenig davon ungetrübten Genuß gewährt, verschuldet die zumeist flüchtige, oberflächlich skizzenhafte Ausgestaltung, eine Detailarbeit, die nur selten organisch in die Tiefe dringt, die vielmehr gewöhnlich bei glatter, mühelos sinnenfälliger Politur der Oberfläche es sich genug zu thun glaubt. Mit wertvollen motivischen Einfällen überrascht Rubinstein häufig genug, namentlich wenn er seine Phantasie auf das russische Volkslied einstellt und in nationalrussischem Geist zu erfinden trachtet. Leider aber bilden derartige fruchtbare Momente nur zu oft gewissermaßen quellfrische Oasen in weitgestreckten wüsten Gegenden. Seine zum Teil sehr beliebten, vielgespielten kleineren Klaviersachen im modischen Solostil bei Seite lassend, bin ich persönlich dem Komponisten dann und wann immerhin gern auf die Pfade seiner Kammermusik gefolgt, obgleich sie den eigentlichen Kammerstil oft genug verfehlte und mehr äußerlich als intim kammermusikmäßig wirkt. Auch einige Rubinsteinsche Lieder dürften unter unsern Sängerinnen und Sängern so bald nicht in Vergessenheit geraten, z. B. „Der Asra", „Es blinkt der Thau", „Gelb rollt mir zu Füßen", „Der Traum". Den schöpferischen Anregungen Wagners und Liszts, wie überhaupt der neudeutschen Schule gegenüber verhielt sich Rubinstein grundsätzlich ablehnend. Für sein ganzes Leben sind vielmehr die Anregungen entscheidend geblieben, die die früheren Perioden deutscher Musik, hauptsächlich Mendelssohn und Schumann, ihm geboten hatten.

Wie fast ohne Ausnahme jeder Komponist seit Beethoven, hat auch Rubinstein sich eine Zeit lang als Symphoniker gefühlt. Auf diesem dornigen Gebiete allerdings ist es nur einem geglückt, einen Weg zu dauerndem Ruhm sich zu bahnen. Es spornte, wie jedes Komponisten, auch Rubinsteins Ehrgeiz, sich in der schwierigsten und kompliziertesten Form ebenfalls energisch zu bethätigen. Daß ihm mit der effektvollen Ozean-Symphonie ein tüchtiger Wurf gelungen ist, soll

Digitized by Google

hier nicht bestritten werden. Mit der schwächeren (sogenannten) dramatischen Symphonie hat er sich schließlich immerhin auch einen ehrenvollen Rückzug zu sichern gewußt. Auch diese beiden Werke werden ohne Zweifel noch manches Jahr interessieren — alles überhaupt, was Rubinstein sonst geschrieben hat, überleben dürfte jedoch sein äußerst dankbares Klavierkonzert in D-moll. Bei der Komposition des letztgenannten Werkes konnte der Klaviervirtuos dem Komponisten, wo es Not that, die Feder führen.

Aber Rubinsteins Opern — er schrieb deren mindestens ein halbes Dutzend — hat die Wolke der Vergessenheit am schnellsten und unbarmherzigsten eingehüllt. Sie kamen als totgeborene Kinder auf die Welt, weil ihr Erzeuger sich an die alte Schablone gehalten hatte, Wagners Reform, die für die Oper die Vernunft bedeutet, geflissentlich ignorierend. Aehnlich wie die Opern unserer Künstler kranken auch seine Oratorien oder „geistlichen Opern" an inneren, anachronistischen Widersprüchen. Gern sei zugegeben, daß in den Werken beider Gattungen manche musikalischen Einzelschönheiten enthalten sind, namentlich im „Dämon", in den „Kindern der Haide", in den „Makkabäern", im „Verlorenen Paradies."

Auch als Schriftsteller ist Rubinstein verschiedene Male hervorgetreten, am wenigsten rühmlich mit seinem letzten vielgelesenen paradoxen Buche „Die Musik und ihre Meister."

Nun noch einen Rückblick auf die am meisten positive Seite an Anton Rubinsteins Künstlerschaft. Was Anton Rubinstein als Klaviervirtuose bedeutete, ist ja weltbekannt. Er war ein Klavierspieler im großen Stil, von fast ungezügeltem Temperament, das ihn allerdings veranlaßte, gelegentlich zum Schaden der Komposition „über die Schnur zu hauen." Zugleich entwickelte er eine ungeheure Kraft und fast beispiellose Ausdauer. Die blühendste Ton- und Klangfülle wußte er aus den Tasten zu ziehen und er besaß das höchste pianistische Feingefühl, wie kaum ein zweiter, auf den Tasten zu siegen und dynamische Lichter und Schatten in allen nur erdenklichen Abstufungen in einander spielen zu lassen, durch seinen unvergleichlichen Anschlag, so daß Rubinstein nach dieser allerdings mehr äußerlichen Seite hin nach dem schlechthin unerreichten Liszt wohl der bedeutendste Klavierspieler unserer Zeit gewesen ist. Sein Klavierspiel wirkte wahrhaft berauschend, blendend, wenn auch nach der geistigen Seite hin ein Bülow ihn erheblich überragte. Bülow und Tausig waren überhaupt, als Rubinsteins Künstlerschaft im Zenith stand, die Einzigen, die ihm ebenbürtig zur Seite standen. In Rubinsteins Klavierspiel, auch wenn es überschäumte und die Formgestaltung unklar machte, lag immer ein schöpferischer stolzer Zug, der über einen Mangel an Selbstkritik auch bei dem Pianisten Rubinstein, besonders wenn er Chopin oder Schumann spielte, trösten konnte.

Alles in allem wird es wohl dabei bleiben, daß Anton Rubinsteins Andenken in der Musikwelt hoch in Ehren gehalten wird. Karl Söhle.

Bildende Künste.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm. Illustriert von Hermann Vogel. (München, Braun und Schneider, geb. 9 Mark.)

Eine Veröffentlichung, von der ich gestehe, daß sie meine immerhin nicht geringen Erwartungen weit übertroffen hat, um es gleich vorauszusagen: Vogels ohne Vergleich bestes Werk und dasjenige, das seinen Namen noch lange erhalten wird. Denn diese Ausgabe des Grimmschen Märchenschatzes ist nach ihrem künstlerischen Werte mit den gewöhnlichen illustrierten „Prachtwerken" überhaupt nicht, dagegen sehr wohl mit jenen köstlichen Gaben deutscher illustrierender Zeichenkunst zu vergleichen, an die uns die Namen Ludwig Richter und Moritz von Schwind erinnern. Nicht, daß Vogel-Plauen hier schon ganz ohne Mängel wäre: seine Menschengesichter könnten noch ein wenig mehr individualisiert, seine Gnomengestalten noch etwas unabhängiger vom Gehrts-Vogelschen Gnomentypus sein, das Charakteristische könnte da und dort noch stärker hervor- und das Hübsch-Gefällige zu seinen Gunsten noch etwas mehr zurücktreten. Ganz und gar ein zweiter Ludwig Richter an Bedeutung für unsre Volkskunst ist Vogel eben noch nicht. Aber, wir sagen es mit der herzlichsten Freude, er ist auf dem besten Wege, das zu werden, und je eher wird das geschehen, je rücksichtsloser er seiner eigenen Persönlichkeit Geltung verschafft, je mehr er sich in sich selber vertieft. Denn die Beschränkungen, die wir eben ausgesprochen, gelten nur in ganz bescheidenem Maße, und ich hätte sie hier gar nicht zu erwähnen brauchen, diente das nicht zu dem Beweise, daß mein Lob nicht blind ist. Dieses hat nun vor allem zu betonen, was Vogels Arbeit allein schon hoch über die Durchschnitts-Illustriererei hebt: hier ist jedes, ist auch das kleinste und anspruchsloseste Bild nicht zweckshalber gemacht, sondern mit Liebe empfunden und gezeichnet — auf den aberhunderten von Bildern so gut wie keine „tote Stelle", auf fast einem jeden etwas, und sei es nur eine Kleinigkeit, was wirklich durchs Auge das Herz erfreuen kann. Natürlich ist es zunächst wieder die Landschaft und natürlich von dieser zunächst wieder die des deutschen Waldes, die Vogel aufs innigste erfaßt und gestaltet, dann ist es das Tierleben, dem er wie ein guter Freund nachgeht. Aber auch das Menschentreiben hat er ganz prächtig zu erfassen und hinzustellen gewußt, daß uns warm und wohl dabei wird. Dann wird den Kunstfreund im besondern oft die schlechtweg meisterhafte Komposition entzücken, die nicht zum mindesten in den bescheidenen Einleitungs- und Schlußbildchen mit ornamentaler Zugabe hervortritt. Ueberall, wo es der Stoff zuläßt, blickt aus den Seiten ein echt germanischer Gemütshumor, daneben aber auch oft genug eine schelmische Satire, die, für die Kleinen kaum bemerkbar, über deren Köpfe, aber in völlig erlaubter Weise, ein wenig den Erwachsenen zublinzelt. Daß sich die Komik da und dort dicht neben das Grausige stellt, entspricht nur dem Geiste des Märchens selber — fraglich ist es mir aber allerdings, ob nicht Eltern Bilder, wie die auf Seite 20 und 135, besonders phantasievollen Kleinen noch ein wenig vorenthalten sollten, weil für die Vorstellungskraft des Kindes in ihnen das Schauerliche vielleicht allzusehr überwiegt. Sei dem wie ihm wolle: in der Hand der Erwachsenen läßt sich auch für Kinder kein besseres Märchenbuch denken, als dieses. Es hat nur eines, was wir gerne entbehrten: die Farbendruckbilder. Man kann zu Max Klingers Bemerkungen über die verschiedenen Gesetze von „Malerei" und „Zeichnung" keine besseren Beispiele finden, als diese an und für sich so sauberen und harmonischen Beiblätter in Farbendruck, die doch neben den lebensprühenden Zeichnungen wie tot wirken, wie nüchterne Prunkstücke, weil sie nicht aus malerischem Sehen, sondern unter den Bedingungen der Griffelkunst entstanden sind. Aber ein Schade ist gering, der sich, beläßtigt er ein künstlerisch empfindendes Auge gar zu sehr, so leicht, mit der Scheere nämlich, entfernen läßt. Und den Verdiensten dieser Ausgabe gegenüber fällt er wahrlich nicht ins Gewicht. Wir beglückwünschen den Zeichner und be-

Digitized by Google

glückwünschen die Verleger auf's herzlichste zu diesem Buche, das den Bestand an Werken, auf die wir Deutsche uns etwas zu gut thun dürfen, um ein vollwiegendes Stück vermehrt. F. A.

Arnold Böcklin. Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Heliogravüren. Neue Folge. (München, Photographische Union, 100 M.)

Wie wir zu Böcklin stehen, wissen unsre Leser: wir halten ihn für einen der größten Künstler nicht nur der Gegenwart, nicht nur des Jahrhunderts, sondern aller Zeit, für einen der auch in den Maienaltern der Kunst ganz seltenen, die in allem Wichtigsten ursprüngliche Schöpfer sind. Von der unbeschreiblichen Kraft seines Naturgefühls, von der an den Traum erinnernden Intensität seiner Stimmungen, von der herrlichen Phantasie, die all das zu gestalten und das Gestaltete dann zu bannen vermag, daß es im Bilde aufgeht oft schier ohne Rast, bietet auch die vorliegende „Neue Folge" von Gravüren nach seinen Bildern entzückende Beispiele. Und sie ist mannigfaltig genug, des Künstlers Wesen vor dem innern Auge zu runden. Da finden wir neben Darstellungen, die das Lieblingsgesindel des Meisters, das Geschlecht der Nymphen und Faune, der Nixen und Tritonen und ihrer seltsamen tierischen Freundschaft und Feindschaft behandeln (z. B. „Im Spiel der Wellen", „Schlafende Diana", „Kentauren-Kampf", „Fischender Pan") mythologische und nicht mythologische Landschaften seiner köstlichen Art, wie die „Villa am Meer", die „italienische Villa im Frühling", die „altrömische Weinschenke", die „drei Lebensalter", die „Burgruine" und die „Insel der Toten", dann Bildnisse (das Gottfried Kellers und Böcklins Selbstportrait), allegorische Gestalten und auch einige wichtige Werke, die uns den religiösen Maler Böcklin bewundern lassen, der ja erst in den allerletzten Jahren seine Würdigung beim Publikum gefunden hat. Die schöne „Marienfage", die herbe „Kreuzabnahme", „Mariens Trauer an der Leiche Christi" und die „Pietà" vertreten unter den vierzig Blättern der „Neuen Folge" diese Seite der Böcklinschen Kunst. Auch dem lieblichen Bilde vom „geigenden Eremiten" begegnen wir hier wieder, und die grotesken Rachefurien sowie der Drache von der Gotthardbrücke („Felsenschlucht") haben sich neben anderen Meisterwerken aus der „Schackothek" herbeigesellt. In technischer Beziehung sind die Photogravüren unübertrefflich; es bleibt bei diesem Werke nichts zu wünschen übrig. Möge es das Verständnis für echte, auf treuester Naturliebe und Naturkenntnis aufgewachsene Phantasiekunst weit verbreiten helfen!

Die Königliche Gemäldegalerie zu Dresden. 100 Vollbilder und zahlreiche Textbilder in 9 Photographien zu dem Texte von Hermann Lücke. 1. und 2. Lieferung. (München, Franz Hanfstaengl, 10 Lieferungen zu je 12 M.)

„Der Weltruhm der Dresdner Galerie beruht auf ihrem unvergleichlichen Reichtum an Werken aus den höchsten Blütezeiten der Malerei, an Meisterwerken höchsten Ranges, deren Wertschätzung von allen Wandlungen des künstlerischen Geschmacks unberührt geblieben ist, in deren Bewunderung sich die Anhänger der verschiedensten Kunstrichtungen einmütig zusammenfinden. Je heftiger sich heutzutage die Kunstansichten bekämpfen, um so höher steigt die Bedeutung solcher Werke, vor denen aller Streit der Meinungen schweigt. Neben den mannigfachen Einzelpublikationen aus der Dresdner Galerie besteht zur Zeit kein Werk, welches Originalreproduktionen der Hauptschätze dieser, man darf wohl sagen, bedeutendsten Gemäldegalerie der Welt als geschlossenes Ganzes enthält. Meine Absicht ist, in dieser neuen Publikation den Kunstfreunden ein solches Werk darzubieten." Mit diesen Worten begründet Franz Hanfstaengl im Prospekte sein neues hochbedeutsames Unternehmen, das wir, bevor wir's eingehend besprechen, unsern Lesern jetzt zur Zeit der Weihnachtseinkauf Entschlüsse wenigstens noch kurz vorstellen wollen. Nach den ersten Lieferungen schon scheint es unzweifelhaft, daß es sich den herrlichen älteren Werken, die der Hanfstaenglsche Verlag über die Galerien von Amsterdam und des Haags geschaffen hat, völlig ebenbürtig anreiht. Eine eigentliche Besprechung lassen wir dieser Anzeige später folgen.

Rügen 12 Radierungen von H. Kohnert. (Berlin, Paul Sonntag, 30 Mk., Remarkdrucke 60 Mk.)

Auch wenn der Wert persönlicher Kunstübung nicht hoch anzuschlagen wäre, so müßte schon deshalb noch immer die graphische Kunst den Vorrang vor aller mechanischen Vervielfältigung einnehmen, weil wir bis heute thatsächlich nicht im Stande sind, auf photographischem Wege völlig richtige Wiedergabe der Lichtwerte zu erzielen. Es ist erfreulich, daß im letzten Jahrzehnt die Bilderfolgen sich gemehrt haben, die in der edeln Technik der Radierung Ansichten zur Schilderung einer bestimmten Landschaft darbieten. Viel mehr zu geben beansprucht wohl auch das Kohnertsche Werk nicht: die Gegenstände sind für die einzelnen Blätter zunächst nach dem Gesichtspunkte ausgewählt, Erinnerungen an beliebte Stellen im Beschauer wachzuhalten oder neu zu erwecken. Dadurch ist nun freilich da und dort ein Motiv herangekommen, das um seiner malerischen Reize willen wohl nicht vor andern bevorzugt worden wäre. Aber durch einige Bilder, bei deren Wahl und Gestaltung ersichtlich der Künstler recht stark mitgesprochen hat, wird der Kunstfreund entschädigt, wenn er etwa durch andere den früheren Sommerfrischler in sich über Gebühr berücksichtigt finden sollte. Blätter, wie die beiden von Stubbenkammer (das in der Mappe und das auf der Mappe) und das vom Herthasee gehören zu den feinsten kleineren Landschaftsradierungen, die wir haben.

Original-Radierungen von Frank Willis. Von einem jungen Engländer, Frank Willis, der in Düsseldorf wohnt, gehen uns zwei Original-Radierungen zur Besprechung zu, die uns ungewöhnlich interessiert haben, weil sie von einer ungewöhnlichen Begabung zeugen und dazu von einer, die schon lang im Verborgenen zu schaffen scheint. Das größere der Blätter ist eine Darstellung der Grabeskirche zu Jerusalem, die mit dem „minutiösesten" Sinn für Formsowohl wie für Licht- und Farbwirkungen eine schon vollkommen sichere Technik verbunden zeigt.

Das zweite Blatt ist ein Brustbild Gladstones nach dem Leben, auf dem nur Hintergrund und Rock geätzt und gewischt sind, während der Kopf durch rein zeichnerische Mittel bis zum höchst möglichen Grade von Plastik herausgearbeitet und auch in seelischer Beziehung scharf gekennzeichnet ist. Wir machen solche Kunstfreunde, die gern auf Straßen gehen, die noch abseits vom organisirten Kunsthandel liegen, auf Frank Willis aufmerksam (seine Adresse ist: Düsseldorf, Rethelstr. 32), dann aber gerade die Kunstverleger, die sich hier mit einem aller Wahrscheinlichkeit nach sehr zukunftsreichen Talente verbünden könnten.

„Sau schlägt die Meute ab" und „Hirsch, von Wölfen verfolgt." Radierungen nach Klingender von C. Mispagel. (Berlin, Raimund Mitscher, mit Schrift auf chines. Papier 15 Mk., Künstlerdrucke 75 Mk.)

Wer, ungestört durch das grausame Wilde in den Motiven, effektvolle „Jagdstücke" sucht, wird schwerlich irgendwo besser finden, was er verlangt, als hier. Zunächst die Radierungen sind in außerordentlichem Maße dekorativ, sie sind überhaupt nach jeder Richtung hin energisch in der Wirkung. Dabei entbehren sie aber doch der Feinheiten nicht: der Radierer verfügte über eine gute Skala von Lichtwerten. Auch die Landschaft ist geschickt behandelt, besonders auf dem Bilde von der Wildsau, wo die friedliche Haideseukung am Waldsaume in gut gewähltem

Digitized by Google

Gegensatze zu dem Vorgange steht, während auf dem andern die zerklüftete Felslandschaft mit ihren Wetterfichten die Kampfstimmung weiterklingen läßt. Die beiden Radierungen werden unzweifelhaft ein dankbares Publikum finden, und sie sind dessen nicht unwert.

La Madonna della Sedia. Nach Raphael Morghens Stich in Heliogravüre. (Breslau, C. T. Wiskott, auf Chinapapier 15 M.)

La belle Jardinière. Nach dem Stich von Desnoyers in Heliogravüre. (ebenda, gleicher Preis.)

Die verdiente Verlagshandlung macht mit diesen Blättern zwei berühmte Stiche hochberühmter Gemälde dem Publikum zu billigen Preisen zugänglich. Man kann nicht so ohne Weiteres sagen, daß die Bilder durch die Reproduktion nach Reproduktionen mehr verloren als gewonnen hätten. Im Gegenteil, es wird der Leute genug geben, die das Verlorene: die genaue Schärfe in der Wiedergabe jeder Linie gering schätzen gegenüber dem gerade damit Gewonnenen: einer reicheren farbigen Wirkung. Denn unser künstlerischer Geschmack hat sich ja in den letzten Jahrzehnten nach eben der Richtung entwickelt, nach welcher hin hier eine Veränderung hervortritt.

Oberländer Album. 9. Teil. (München, Braun & Schneider, 5 Mk.)

Über ein neues Oberländer-Album ist nicht viel mehr zu sagen, als daß es da ist: wir wissen alle, was wir von ihm zu erwarten haben und sind noch von keinem der vorhergegangenen acht Bände in unserer Erwartung getäuscht worden. Von diesem werden wir's auch nicht. Das ist eine Kunst, die so ganz und gar Leben ist, daß wir, kommt uns einmal der kritisch-ästhetische Standpunkt zwischen dem Lachen über das Witzige, Satirische, Drollige und Närrische darin zum Bewußtsein, fast überrascht sind, wie wohl sich das Alles auch von ihm aus ansehen läßt. Mögen der neunten Sammlung noch viele folgen, einen der allerbesten Schätze deutschen Humors zu mehren, auf daß er an guter Laune, Lebensfreudigkeit und Frische der Empfindung unserem Volke reich die Zinsen trage!

Der Formenschatz. Herausgegeben von Georg Hirth. (München, G. Hirths Verlag, jährl. 12 Hefte, 15 Mk.)

Der Beginn des Jahrgangs „1895" gibt uns Gelegenheit, dieses in Wahrheit treffliche Sammelwerk wieder einmal zu empfehlen, welches ja, wie unsere Leser wissen, seit geraumer Zeit nicht mehr ein Musterbuch für Kunstgewerbler, sondern, viel allgemeiner, in der That das ist, was es sich auf dem Titel nennt: „eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler und Kunstgewerbetreibende, wie für alle Freunde stilvoller Schönheit, aus den Werken der besten Meister aller Zeiten und Völker." Aus Malerei, Plastik, Architektur, Grifffeltkunst und Kunstgewerbe entfaltet es sein Panorama der Kunst. Der Zufall spielt dabei keine größere Rolle, als ihm zukommt: ein bewußter persönlicher Geschmack sichtet und ordnet.

Münchner Kalender für 1895. (Nationale Verlagsanstalt, Akt.-Ges., München-Regensburg, 1 Mk.)

Ein „altdeutscher" Wandkalender in Form eines Heftes zum Aufhängen: auf dem ersten Blatte St. Michael, dann, heraldisch zuverlässig und ziemlich groß, die Wappen der deutschen Fürstenhäuser. Der Kalender gehört, kunstgewerblich betrachtet, zu den besten, die wir kennen; die Zeichnungen sowohl wie die Ausführung in „Farbenholzschnitt" sind für ihren Zweck tadellos. Das ganze Ding, das nur 1 Mark kostet, giebt für Dielen, Kneipecken und gemütliche Winkel in Wohnstuben einen sehr lustigen Schmuck.

* **Stanislaus Graf zu Kalckreuth** ist am 27. November zu München gestorben, der einst viel gefeierte Landschaftsmaler, Vater des als Maler aus der jungen Schule oft genannten Grafen Leopold Kalckreuth. So tüchtige Kunstwerke seine Bilder sind, wichtiger noch für die Kunstgeschichte wird des Grafen Stanislaus Wirksamkeit als Leiters der Weimarschen Kunstgewerbeschule bleiben, denn sogleich nach seiner Berufung dorthin (1860), brach er vollständig mit dem Klassensystem, das auf allen andern Akademien noch unumschränkt herrschte und das noch jetzt keineswegs von ihnen überwunden ist. Jedem Schüler stellte er frei, den Lehrer zu wählen, unter ihm seine Studien zu beginnen und bis zur Selbständigkeit zu verfolgen. Fanden Lehrer und Schüler sich nicht zu einander, so durfte der Schüler einen andern Lehrer wählen. Das war eine Einrichtung von großer Tragweite. Flaxman, Menzel, Makart wurden von der Akademie entlassen, als untaugliche Leute für die Kunst. Flaxmann mit seinem Sinne für die Antike konnte sich mit der noch im Rokoko stehenden Kunst seiner Lehrer nicht befreunden, Menzel und Makart vermochten nicht, die Antikenklasse zu überstehen. Hatten sie dann unter anderer Leitung ihren Weg gefunden, so war ihnen die Akademie nicht viel mehr gewesen, als ein zeitraubendes Hindernis. Und wie ihnen, ist es vielen ergangen.

Unter den ersten Lehrern, die Kalckreuth berief, waren Boecklin, Lenbach und Reinhold Begas — die Künstler, die damals mehr als Kunstverderber, denn als Kunstforderer angesehen wurden, falls man sie überhaupt ansah. Sie zeigten wenig Geschmack am Lehrertum, und so gelang es nicht, sie dauernd zu fesseln. Aber welcher Ansicht nun auch ihre Nachfolger waren, an den Grundsätzen hielt der Direktor stets fest: daß die freie Entwicklung der Individualität das erste Erfordernis für die moderne Kunst sei, daß der Schüler nach eigenem Entschluß den Lehrer wähle, daß die Schüler nicht der Lehrer, sondern die Lehrer der Schüler wegen da seien. Ohne Kampf ging es nicht ab: man nannte damals die Kunstschule mit Vorliebe „die Kriegsschule." Doch anfangs der siebziger Jahre zeigten sich auch nach außen die Erfolge der Kalckreuthschen Leitung: Weimar zog die Blicke der anderen Kunststädte auf sich. Da hörte man oft in Berliner Künstlerkreisen die Äußerung: „es ist doch, als ob die weimarische Kunstschule lauter Talente hätte." Sie hatte wohl nicht mehr Talente als andere, aber die Talente hatten sich in ihr freier entwickelt.

Als Kalckreuth 1875 aus Gesundheitsrücksichten sein Amt niederlegen mußte und seinen Wohnort änderte, sagte Liszt: „Nun ist er auch gegangen, wie ich vor Jahren. Ich hatte meinen Weg, ich will nicht sagen, daß er der richtige war, aber es war doch ein Weg; er hatte auch seinen Weg, den er fest und mit Erfolg gegangen ist." Wir aber meinen, daß sein Weg nicht nur ein richtiger, sondern ein Richt Weg gewesen, dem die andern Akademien endlich folgen sollten. **A—dt.**

Vermischtes.

* Schriften über Aesthetik.

Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Ästhetik von Richard Kralik. (Wien, Karl Konegen, 4 Mk.).

Ein Buch merkwürdiger Art. Es bildet den dritten Teil der „Weltweisheit, Versuch eines Systems der Philosophie", deren beiden ersten Teile, Weltwissenschaft (Metaphysik) und Weltgerechtigkeit (Ethik) jedoch noch nicht erschienen sind. Der Verfasser hat sich bisher durch eine ganze Reihe von durchaus eigenartigen, oft mystisch zu nennenden Schöpfungen lyrischer, epischer und dramatischer Art als Dichter bekannt gemacht und auch als Ästhetiker durch sein „Kunstbüchlein gerechten und gründlichen Gebrauchs aller Freunde der Dichtkunst." In letzterem vertrat der Verfasser die Ansicht, daß die Dichtung nicht sogenannte moderne Motive behandeln dürfe, sondern daß sie, abgelöst über der Zeit schwebend, ihren Stoff nur in den dichterischen Überlieferungen suchen müsse und besonders in den Mythen.

Digitized by Google

Die Mythen überhaupt haben es Kralik angethan. Auch in dem vorliegenden ästhetischen Versuch. „Schön ist die Welt als sich bedingender harmonischer Zusammenhang irdischer und himmlischer Individuen, Seelen und Geister. Oder gerade heraus gesagt: die Natur, als Objekt ästhetischen Wohlgefallens, ist nichts anderes als die Welt der Mythologie, der Legende, der Sage, des Wunders. Mythologie, das ist ästhetische Weltanschauung. Wo der Mythus in diesem weitesten Sinne aufhört, ist auch kein ästhetisches, kein künstlerisches Interesse mehr. (!) Das Häßliche dagegen ist entgötterte, entgeistigte Natur." (S. 40.) Dieser Absatz ist charakteristisch für Kraliks ganze Ästhetik. Einer ihrer Fehler zeigt sich auch hier schon: die Einseitigkeit der allgemeinen Idee, welche dem System als Grundlage dient. Es ist ja unzweifelhaft richtig, daß die mythisch belebende Naturbetrachtung einen Faktor unseres ästhetischen Verhaltens bildet — aber doch nur einen Faktor und zudem nur einen solchen unserer ästhetisch *schöpferischen* Thätigkeit. Aber obwohl der Verfasser schon S. 8 von dem „rein passiven Verhalten" spricht, wird doch im weiteren Verlauf der Untersuchung gar nicht mehr auf das ästhetisch rezeptive *Genießen* Bezug genommen — es ist der Künstler in Kralik, der ihm verwehrt, auch vom Standpunkte des aufnehmenden Laien aus sein Thema zu beleuchten. Seine Ästhetik ist also, entgegen ihrem Untertitel, durchaus *keine* „allgemeine".

Aber auch dort, wo im besonderen der Künstler im Verfasser uns etwas zu sagen und zu lehren hätte, müssen wir ihm häufig widersprechen. Was z. B. über den zweiten Akt der künstlerischen That gesagt wird, über „die Bethätigung des äußeren Vermögens der Kunstfertigkeit" (S. 57), das zeigt wieder einmal, wie wenig ein Künstler selbst eigentlich imstande ist, durch Reflexion die Vorgänge seines eigenen Schaffens zu erreichen. — Mit einer Anzahl von Fassungen der so schätzbaren Dichtungen Kraliks und etwa einem Tagebuch (wie dem Hebbels) mit Aufschlüssen über die verschiedenen Änderungsanläße, damit wäre wirklich einer „allgemeinen" Ästhetik mehr gedient, als mit solchen Selbsttäuschungen wie: „Der Künstler wiederholt den göttlichen Schöpfungsakt im kleinen und einzelnen, indem sich ihm die bildenden Ideen aus seinem absoluten Standpunkte entwickeln" (S. 57), oder mit zum mindesten unhistorischen Sätzen wie: „Es gibt nichts leichteres und müheloseres als das eigentliche Schaffen des Künstlers u. s. w." Nur an Dokumente der eben geforderten Art wird sich eine brauchbare Ästhetik zu halten haben, wenn sie Allgemeingiltiges über das Werden eines Kunstwerks aussagen will. (Was uns in dieser Richtung bis jetzt vorliegt, das ist fast nur das Material der Handzeichnungen.)

Kralik läßt den Künstler nach einem Ideale, einer reinen Form schaffen, nach einer Vollkommenheitsvorstellung. Er erläutert das an dem Rhomben-Dodekaëder eines Granats, dessen Idealform in der Natur durch mannigfache Störungen nicht vorkomme, die der Bildner aber doch rein erstellen könne. — Sowie das, was für die Kristallform richtig ist, auf die menschliche Form übertragen wird, entsteht für die moderne Empfindung etwas Starres, Geist- und Lebloses, etwas Stumpfes, Typisches, Fades, weil nicht Charakteristisch-Individuelles. Der Rhomben-Dodekaëder läßt sich rein darstellen, weil er etwas Lebloses ist. An der menschlichen Form schätzen wir aber das Lebendige, Individuelle, und gerade *nicht* das *ohne* Störung entstandene. Uns von heute ist ein Gesicht, dessen beide Hälften nicht absolut symmetrisch sind, sondern feine Unterschiede aufweisen, gerade ein Bild des Lebens und seiner modellierenden Kräfte, ein Interessantes. Im Kristall wollen wir kein Leben, sondern die Ruhe; deswegen stört uns dort, was uns hier gefällt: die Unregelmäßigkeit, das Nicht-Ausgebildetsein der Form, die Abweichung. Darum ist dort die reine Form immer die gefallende, beim Menschen nicht. — Daß es Kunstströmungen gegeben hat, während welcher man übereinstimmend mit Kralik dachte, ist bekannt. Was ich zeigen wollte, war die Berechtigung auch der gegenteiligen realistischen Anschauung. Und eine „allgemeine" Ästhetik, wie sie neuerdings auf naturwissenschaftlicher Grundlage angestrebt wird, muß *allen* Erscheinungen gerecht werden, seien sie an sich auch noch so widersprechend. Das ist eine Grundbedingung. Es ist hier nicht der Ort, zu zeigen, wie das möglich.

Über Kraliks eigenartige, an vielen Stellen trotz des erregten Widerspruches interessante Schrift ließe sich noch manches sagen; besonders über den dritten Teil, wo neben den sonst gewöhnlich ins System aufgenommenen Künsten überhaupt alle Lebensformen betrachtet werden. Der zweite Teil, eine kurze Geschichte der Ästhetik, ist der schwächste, trotz der prägnanten Überschriften, welche gutes erwarten lassen; selten gelingt hier dem Verfasser die gedrungene Charakteristik, welche er geben will. Die Form des Ganzen ist eine bewunderungswürdige. Man bekommt selten ein wissenschaftliches Buch in die Hand, das in so glänzendem Stil geschrieben ist. *Fr. Carstanjen.*

Vermischte Literatur.

Carl Witt, ein Lehrer und Freund der Jugend. Geschildert von *S. Henjel.* (Berlin, B. Behrs Verlag.)

Wer da bezweifeln sollte, daß der ideale deutsche Gymnasiallehrer, den er in manchen trüben Stunden seiner Schulzeit vielleicht heiß ersehnte, überhaupt existiert, der lese dieses Buch. Sebastian Hensel, der uns die Familie Mendelssohn nach Briefen und Tagebüchern geschildert, hat es aus Briefen des im Jahre 1815 geborenen und 1891 gestorbenen Königsberger Gymnasiallehrers Carl Witt zusammengestellt, und ich muß gestehen, daß ich ihm einen der schönsten Sonntagnachmittage meines Lebens verdanke. Eine liebenswürdigere Persönlichkeit, als sie der vom Leben tüchtig hin- und her gestoßene ostpreußische Lehrer hatte, ist kaum denkbar. Eine produktive Natur war er nicht, er hat nur ein Bändchen Nacherzählungen griechischer Sagen veröffentlicht, aber eine unendlich rein empfangende. Besonders interessant ist ein Teil des Briefwechsels mit seinem Freunde Schumann, wo er die ästhetische Weltanschauung der naturwissenschaftlichen gegenüber mit vielem Glück verteidigt. Für sein feines literarisches Urteil spricht die Verurteilung Julius Wolffs — Anno 1878, als noch ganz Deutschland im Bann des Rattenfängers lag. Das sind Einzelheiten; der Wert des Buches liegt aber nicht darin. Witt war 1848 Mitglied des preußischen Abgeordnetenhauses und verlor wegen seiner Beteiligung an der Politik auf lange Jahre seine Stellung, er, der geborene Lehrer. So schlagen auch die Wogen der Weltgeschichte in das sonst enge Leben des Schulmeisters hinein.

Adolf Bartels.

Inhalt: **Die Auferstehung des deutschen Volksliedes.** — **Rundschau.** — *Dichtung:* Schöne Literatur 49. — *Theater:* Wichtigere Schauspielaufführungen. Eine Verteidigung der alten Dramaturgie. (Schluß.) — *Musik:* Anton Rubinstein †. — *Bildende Künste:* Kunstblätter und Bilderwerke. Graf Stanislaus Kalckreuth †. — *Vermischtes:* Schriften über Ästhetik. Vermischte Literatur.

Digitized by Google

Neue Florentiner Kunstblätter

Knöfler'sche Farbenholzschnitte.

Melozzo da Forli's Mandolinen-Engel (Halbfigur, hellblau). 18 × 21 cm, auf dunkelblauem Grund, oben rund mit Goldecken. Preis unaufgezogen à Mk. 3,60. In braunem Passepartout mit weisser Facette (sehr effektvoll) à Mk. 7,20.

Melozzo da Forli's Trommel-Engel (Halbfig., dunkelrot.) 18 × 21 cm, auf dunkelblauem Grund, oben rund mit Goldecken. Preis unaufgezogen à Mk. 3,60. In braunem Passepartout mit weisser Facette (sehr effektvoll) à Mk. 7,20.

Fra Angelico's St. Georg (aus d. Gerichtsbild). Rundbild 9 cm Durchmesser à Mk. 1,—; in Passepartout à Mk. 1,80; in echtem Pergamentrahmen à Mk. 12,—.

Fra Angelico's Madonna (aus dem Gerichtsbild). Rundbild 9 cm Durchmesser à Mk. 1,—; in Passepartout à Mk. 1,80; in echtem Pergamentrahmen à Mk. 12,—.

Fra Angelico's St. Peter der Märtyrer. Lunette aus S. Marco 18 × 14 cm à Mk. 1,20; in Passepartout à M. 2,—; in echtem Pergamentrahmen à Mk. 12,—.

Fra Angelico's Christus mit zwei Dominikanern. Lunette aus S. Marco 8 × 14 cm à Mk 1,20; in Passepartout à Mk. 2,—; in echtem Pergamentrahmen à Mk. 12,—.

Fra Angelico's Zwölf musizierende Engel. Auf Goldgrund mit Mottos, 32 × 18 cm, got. Form, à Mk. 3,—; in schwarzem Passepartout à Mk. 5,50.

Fra Angelico's Madonna della Stella. Auf Goldgrund mit Motto, 33 × 13 cm, got. Form, à Mk. 3,—; in schwarzem Passepartout à Mk. 5,50.

Fra Angelico's Zwölf Miniatur-Engel. 12 × 7 cm auf Goldgrund, got. Form. Preis in Karton Mk. 2,40 alle sechs; 6 als „*Ecran*" fein gebunden zum Zusammenfalten v. k. 6,—.

G. Romano's Tanz Apollo's und der Musen. Unterschrift „*Apollo in choro musarum*". 22½ × 41½ cm, auf Goldgrund à Mk. 8,—; in schwarzem Passepartout à Mk. 12,—.

von specifischer Weihnachtsstimmung.

Zu beziehen durch die meisten Buch- und Kunsthandlungen.

Kupferätzungen & Radierungen.

Leon. da Vinci's Christuskopf. Pastellskizze zum Abendmahl-Christus (Brera, Mailand). Kupferätzung. 28 × 21 cm, blau oder rot à Mk. 6,—.

Leon. da Vinci's Engel aus Verrocchio's Taufe Christi (Akademie, Florenz). Radierung von O. Vermehren. 20 × 13 cm, sepia, china à Mk. 3,60; rot à Mk. 3,—.

Dasselbe als handkolorierte Kupferätzung in schwarzem Passepartout à M. 10,—.

B. Montagna's spielende Engel auf den Thronstufen des Madonnabildes (Brera, Mailand). Kupferätzung. 24 × 32 cm, oben abgerundet, rot à Mk. 6,—.

Raphael's singende Engel aus der Madonna del Baldacchino (Pitti, Florenz). Kupferätzung. 38 × 20 cm, oben rund, china à Mk. 10,—.

A. del Sarto's Engel (Akademie, Florenz) Pendant zu Obigem. Kupferätzung. 38 × 17 cm, oben abgerundet, china à Mk. 10,—.

A. del Sarto's St. Johannes (Pitti, Florenz). Kupferätzung. 40 × 29 cm, China-Drucke à Mk. 12,—; vor der Schrift à Mk. 16.—.

Volterrano's schlafender Amor (Pitti, Florenz). Kupferätzung. 24 × 16 cm, rot à Mk. 3,—.

Fior. Rosso's Engel, die Mandoline spielend (Uffizi, Florenz). Kupferätzung. 18 × 22 cm, china, sepia à Mk. 5,—; rot à Mk. 3,—.

Fra Bartolommeo's Engel, die Laute spielend (Lucca). Kupferätzung. 18 × 22 cm, sepia, china à Mk. 5,—; rot à Mk. 3,—.

S. Botticelli's Frühling (Akademie, Florenz). Kupferätzung. 23 × 36 cm, china, sepia oder blau à Mk. 12,—; Japan-Drucke vor der Schrift à Mk. 20,—.

Van Dyck's Kind Karls I. von England. Radierung. 24 × 18 cm, von Otto Vermehren nach Carnevari's Pastell-Studie (Gal. S. Lucca, Rom). Nur Drucke vor der Schrift auf Japan-Papier à Mk. 10,—.

Verlag von **Julius Schmidt** in **Florenz.** (55

K. M. SEIFERT

Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern. Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Standerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.

Digitized by Google

Erste und grösste Musikinstrumenten- und Saitenfabrik

HERMANN TRAPP

in Wildstein bei Eger (Böhmen).

Lieferant

für Kirchen-, Theater- und Militär-Musik.

In hiesiger Gegend sind nahe an 10,000 vorzügliche Arbeiter der Musikwaarenbranche, die alle existirenden Musikinstrumente und deren Bestandtheile erzeugen, es unterlasse daher kein Musiker, oder der ein Instrument oder Saiten und dergl. zu kaufen beabsichtigt, Preislisten, welche umsonst und frei versandt werden, zu verlangen. (28

Volle Garantie für reinste Stimmung.

Directeste und billigste Bezugsquelle.

Neuer Photographischer Kunstkatalog: Gallerie-Bilder Italiens. (43
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi 1 Via Tornabuoni, Florenz.

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. München Heßstraße 58.

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

---

(42)

Ca. 1000 verschied. u. elegante

Holzgegenstände

zum **Brennen, Schnitzen** und **Bemalen** liefert billigst und schnellstens (50
ab Fabriklager

H. Evers, Köln.

Grosser Auswahl-Katalog
Jedermann franco zu Diensten.

Ständige Kunstausstellung
der Münchener Künstler-Genossenschaft. (23

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

Eintritt 50 Pf.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Secretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.

Der Vorstand.

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn.

à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt ***Hermann Heiberg.*** *Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.*

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Mein Heim – mein Stolz!

„Illustrirte Zeitschrift für Innen-Dekoration"

zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume.

Herausgegeben von

Professor **Hermann Goetz** und **Alexander Koch**

Leipzig-Darmstadt-Wien.

Band V (1894) mit ca. **400 Illustrationen** hat folgenden Inhalt:

Januar: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Februar: Gothische Möbel und gothische Interieurs.
März: Decorative Wand- und Glasmalereien.
April: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art
Mai: Innen-Architektur und Interieurs.
Juni: Stoff-Arrangements, Triumphbogen, Fantasie-Möbel.
Juli: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
August: Amerikanische Grill-works u. bezügliche deutsche Interieurs.
September: Küchen- und Badezimmer-Einrichtungen.
October: Möbel und Interieurs.
November: Tafelsilber u. Tafelarrangements.
December: Inhalt wie Juli-Heft oder Kunstschmiedearbeiten

Bezugspreis ¼jährl. (3 Hefte) **5** Mk., Ausland **5,50** Mk.

Der **komplete Jahrgang** kostet: **in Heften Mark 20.—**
elegant gebunden Mark 25.— (86

Kunstgew. Verlag Alexander Koch, Darmstadt Nr. 114.

Digitized by Google

Tüchtige objektive Recensenten

für bessere Werke der schönen Literatur gesucht. Uebersendung von Recensionsexemplaren nach Wahl der Redaktion. Honorar 10 Pf. für die elfsilbige Zeile. Mit gedruckten Recensionen belegte Anträge sind zu richten an die Redak. des **Deutschen Dichterheims** in **Wien,** VIII. Querspergstraße 5. (58

Kerbschnitzerei!

Preiswürdigste compl. Apparate, Werkzeuge, Vorlagen empfiehlt (52

H. Evers, Köln.

Edle Ungarweine!

W. Kirstein,

54) Schweidnitz i/Schles.

Neue Brandmalerei-Vorlagen.

I. u. II. Heft enth. je 6 Blatt u. 6 Pausen dazu, (Größe 36/49 cm. (Pausen) | à Heft
III. Heft enth. je 4 Blatt u. 4 Pausen dazu, Größe 36/98. | 6 M.

Die ganze Sammlung in eleganter **Mappe 18 M. als Weihnachtsgeschenk vorz. geeignet.** Obige ersetzen alle anderen Vorlagen, weil die Zeichnungen **jeglicher** Fläche leicht anzupassen sind, dabei **schön,** originell und leicht ausführbar; **einzig in ihrer Art** empfiehlt

G. A. Noll, Halle a/S. (59

Spezialgeschäft f. Malerei, Holzbrand- und Kerbschnitzarbeiten. Illustr. Preisliste grat. und frc.

Holzbrandvorlagen. (51

Die **neueste** an **Reichhaltigkeit** u. **Billigkeit unübertreffl.** Sammlg. (120 eleg. Entwürfe auf 24 Bl.) empfiehlt angelegentlichst für nur M. 3.70 franco **H. Evers, Köln.**

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.

Preislisten etc. kostenfrei.

(Etablirt 1869.) (47

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Kirchenmöbel,

Geräte und innere Kirchenausstattung in Tischlerarbeit,

darstellend Altäre, Altarabschlüsse, Kanzeln, Thüren, Vertäfelungen, Orgelgehäuse, Galerien, Brüstungen, Kirchenbänke, Beichtstühle, Chorstühle, Taufsteine, Orgelbänke, Meß-, Bet- und Notenpulte, Sessel, Kniescheme l, Windfänge, Opferstock, Nummertafeln, Garderobeständer 2c.

in gotischem und romanischem Stile.

Entworfen und herausgegeben von

A. und **M. Graef** in Erfurt.

Zweite verm. Auflage. (44

Drei Hefte,

enthaltend 42 Tafeln, außerdem 12 Bogen mit Modellzeichnungen in wirkl. Größe.

Querfolio. 22 Mark 50 Pfge.

Preis für jede Liefg. 7 M. 50 Pfg.

Vorrätig in allen Buchhandlungen, sowie in der Expedition des „Kunstwart" (Hg. D. W. Callwey) in München.

Landschaftsstudien

von **Paul Weber, München.**

12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—

Probeblatt 80 Pf. franco. 39)

Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Malerinnen-Schule

Karlsruhe

Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.

Lehrplan und nähere Auskunft durch **Max Roman,** Maler und **Otto Kommer,** Maler. (33

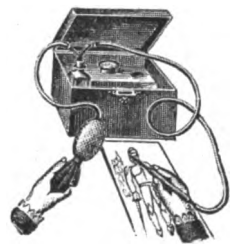
Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

Ergebenst

22) **Albert Neuhauser.**

1000 Briefmarken, ca. 160 Sorten 60 Pf. — 100 versch. überseeische 2.50 M. — 120 bessere, europäische 2.50 M. — bei **G. Zechmeyer, Nürnberg.** Ankauf. — Tausch. (15

Reizendes Geschenk und beliebteste Beschäftigung



für zeichnende oder malende **Damen** und **Herren!** Die anerkannt besten und billigsten (49

Platina-Brenn-Apparate

liefert die Spezialfabrik

Heinr. Evers,

Preisliste gratis u. franko. **Köln a. Rhein.**

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, Kleinweidenmühle 12,

empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art. (37

Der Akt.

100 **Modellstudien** in **Lichtdruck** nach **Naturaufnahmen** (41

gestellt und herausgegeben von

Prof. Max Koch, Historienmaler.

Otto Rieth, Architekt und Bildhauer.

10 Hefte à 10 Blatt zum Preise von Mark 5.— pro Heft.

Prospekte und Probeblätter in fast allen Buch- und Kunsthandlungen erhältlich; sonst durch Vermittlung der **Verlagsbandlung.**

Wir empfehlen dieses Werk, das einem in Künstlerkreisen längst empfundenen Bedürfnisse entsprechen wird, und das ob seiner **Eigenart** nicht geringes **Aufsehen** erregen dürfte. Die Namen der mit der Leitung des Unternehmens betrauten Künstler bürgen für die **Zweckmäßigkeit** und mustergiltige **Ausführung** des Werkes.

Internationaler Kunstverlag

Berlin N.W. 23. **M. Bauer & Co.**

Beiliegend ein Prospekt der Firma **Ferdinand Hirt & Sohn, Leipzig.**

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

6. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

An unsere Leser.

Mit dem nächsten Hefte wird der Kunstwart seinen Lesern eine Neuerung und Erweiterung zeigen: ein

Beiblatt für Berlin.

Wir haben das Bedürfnis gefühlt, in der Reichshauptstadt festen Fuß zu fassen als bisher, damit die Grundsätze des Kunstwarts dort auch im Lokalkunstleben lebendig vertreten werden. Im Inhalt des Hauptblattes tritt dadurch irgendwelche Änderung **nicht** ein. Leiter des Beiblatts für Berlin wird unser Mitarbeiter **Dr. Oskar Bie,** der sich durch seine Leitaufsätze wie durch seine Berichte das Vertrauen unserer Leser sicherlich erworben hat. Das Beiblatt erhalten ohne weiteres alle Leser in der Mark Brandenburg in Form eines Umschlages zum Kunstwart, es wird aber vorläufig **auf Wunsch** auch allen andern Lesern unseres Blattes unentgeltlich mitgeschickt.

Der Verlag:
Georg D. W. Callwey,
München, Maximiliansplatz 12.

Im Dezember 1894.

Der Herausgeber:
Ferdinand Avenarius,
Dresden-Blasewitz.

Staatliche und Hofkunst.

Kein Monat geht übers Land, ohne daß von der Kaiserstadt an der Spree ein wundersamer Märenvogel über die deutschen Lande fliegt, der sich dann leider nicht immer als eine Zeitungsente erweist. Wir haben die Schatten solcher Vögel auf „losen Blättern" von Zeit zu Zeit aufgefangen, aber sie sind so häufig geworden, daß sie aufgehört haben, als Merkwürdigkeiten zu wirken. Nachrichten, wie die von der Gründung einer Klasse für Marinemalerei in der großen Seestadt Berlin, fliegen vorüber, ohne daß man lang ihnen nachsähe oder lange betrachtete, was sie zurückgelassen, also in diesem Falle eben die Marinemalereiklasse unter Salzmann. Auch das Seltsamste an Kunstneuigkeiten wird nicht mehr mit Staunen, sondern höchstens mit Heiterkeit aufgenommen, stammt es von Berlin.

Käme man nur mit einem Lächeln auch um die ernste Seite der Thatsache wirklich herum! Aber diese Seite hat ein paar Augen im Kopfe, denen man auf die Dauer nicht ausweichen kann und die einen festhalten, wenn man nur erst hineinblickt.

Ein Kunstdilettant, der über ein mächtiges Reich als mächtiger Kaiser herrscht, diktiert einem Untergebenen ein paar Verse, die sind, wie Verse von gebildeten Dilettanten halt zu sein pflegen, und mit Reminiszenzen an oft gesungene Studenten-, Soldaten- und Vaterlandslieder summt sich ihm dazu im Kopfe eine Melodie zurecht. Das ist nichts besonderes; der Leute, denen es

Digitized by Google

einmal ähnlich ergangen ist, sind unter jenen, die überhaupt gelegentlich mit Musik beschäftigt werden, recht viele. Aber der Monarch hat Fachmänner zu Diensten, und einen davon beruft er, daß er das Werk vollende. Der macht nun das, worin die Schwierigkeiten liegen, er harmonisiert, er instrumentiert. Und als ein tüchtiger Musiker macht er es tüchtig; mit großen Mitteln ausgeführt, klingt der Sang an Aegir ganz effektvoll.

Es war nun gar nicht nötig, daran eine ernsthafte Kritik zu üben. Selbst ein musikalisches Talent würde wirklich hervorragende und somit wirklich wertvolle Gaben nur nach reichen Studien, nur nach strenger Schulung seines tonsetzerischen Vermögens geben können, und der Kaiser ist nicht einmal irgendwie verpflichtet, überhaupt ein solches Talent zu haben. Aber gleich jedem Andern ist er berechtigt, sich als Liebhaber bei dieser und jener Kunst zu versuchen, und gleich jedem Andern auch, zu veröffentlichen, was dabei herauskommt. Vorspiegelung falscher Thatsachen lag ihm fern: es ist nirgends angegeben, auch die eigentlich fachmännische musikalische Leistung an jenem Stück sei die seine, nur auf Text und Melodie ward für ihn Autorrecht beansprucht. Wir hören in den Konzertsälen sehr viel Dilletantisches. Trat nun einmal, geleitet von einem guten Fachmann, ein kaiserlicher Dilettant in seiner Arbeit vor uns, so konnten wir das als eine Art von Huldigung eines gekrönten Hauptes an die Kunst mit Vergnügen entgegen und wir durften im Notfall die gute Absicht für das Können nehmen. Wo steht zu lesen, daß der Kaiser verlangte, den Sang an Aegir als ein Kunstwerk und sich als einen Künstler betrachtet zu sehen? Die Sache so zu drehen, würde ja eine Majestätsbeleidigung bedeuten, eine Vergleichung mit jenen Imperatoren, die um Künstlerruhm kämpften, während sie doch wissen mußten, mit wie ungleichen Waffen sie zu ihren Mitbewerbern traten.

Aber ach, die Majestätsbeleidigung sitzt unserm Volk jetzt so leicht auf dem Herzen, daß sie in diesem Falle gar vielfach geübt worden ist. Ich ziele mit solcher Rede natürlich nicht auf jenen feurigen Offizier a. D., der einen Redakteur gefordert hat, weil er der Sang an Aegir eine Dilettantenarbeit genannt, denn dieser wohlmeinende Mann hatte wohl etwas unklare Vorstellungen darüber, was der Begriff Dilettant bedeute. Sondern eben jener gedenke ich, die den Sang an Ägir und damit seinen Verfasser mitten hinein in die Arena des Kunststreites stellten, indem sie ihn ganz und gar behandelten, als wenn er ein ernstes Kunstwerk *wäre* — und die es doch besser verstanden. Ich klagte also, wäre ich ein Staatsanwalt, Herrn Becker der Majestätsbeleidigung an, weil er bei der ersten Aufführung den Beifall für das, was an eigentlicher Kunstarbeit seine eigene Leistung war, mit schöner Gebärde auf die Königsloge hinlenkte, dadurch den Monarchen nicht nur in den Streit der Parteien herniederziehend, sondern sogar ihn behandelnd, als könne ihm am Lobe dessen viel liegen, was in musikalischer Beziehung hauptsächlich Herrn Beckers Verdienst war. Ich klagte ferner der Majestätsbeleidigung jene Dirigenten großer Orchester an, welche den Sang an Aegir wiederholen ließen, selbst wenn der Applaus, nur schwach, sie zur Wiederholung eines andern Tonstückes nicht veranlaßt hätte — wie das in einigen deutschen Städten vorgekommen sein soll. Denn läßt das nicht vermuten, daß sie den Kaiser für eine Schmeichelei empfänglich hielten? Ich klagte schließlich manche Kritiker der Majestätsbeleidigung an, denn sie lobten ernsthaft den Kaiser als einen Künstler, während doch ihre Bildung ihnen sagen mußte, daß er keiner war, sie behaupteten also wissentlich Unwahres, weil sie der Majestät die Kindlichkeit zutrauten, Ruhmeskränze als Komponist zu erstreben.

Scherz bei Seite, das bleibt im Ernst: man muß sich peinlich hüten, aus all dem Schranzenwesen Schlüsse auf den Monarchen selber zu ziehen, Schlüsse, die doch nichts, was der Kaiser selber gethan, bestätigen könnte, Trugschlüsse, die in der That nur die Folge der übereifrig entwickelten Kunst des Verbeugens wären, der wir mit zusehen mußten.

Aber das Räuchern auf allen Seiten muß schließlich auch für zwei kräftige Augen die Dinge der Welt umschleiern. Wenn sich nach all dem Lob auch von Fachleuten so ziemlich aller Berufe im Reichsoberhaupt nach und nach der Glaube ausbildete, er sei in der That auch mit einer weit größern Vielseitigkeit, ja sogar mit einer eben *nur* ihm eigenen Allseitigkeit von Gott zugleich mit der Krone begnadet worden, und so finde er auf allen Gebieten des Wissens und Könnens auch eher als jeder Fachmann das Richtige — wahrlich, ein Vorwurf könnte deshalb nicht ihn, sondern nur seine Schmeichler treffen. Es muß eine höchlich starke Natur dazu gehören, sich das Bewußtsein, nur Mensch zu sein, klar zu halten, wenn sich alles vor dem Throne benimmt, als wäre er ein Altar. Und dazu wäre wohl kein junger, selbstbewußter und wirkungsfreudiger Mann stark genug, daß er nicht unter solchen Umständen streben sollte, den eigenen guten Willen durchzusetzen, wo das nur immer möglich ist.

Wir haben von solchem „Durchsetzen" der Beispiele genug erlebt. Das jüngste davon ist die Erteilung der goldnen Medaille an Frau von Parlaghy statt an Wallot trotz des ehrenhaften passiven Widerstandes der Jury — falls nicht etwa zwischen Schrift und Druck dieses Heftes ein neuer der merkwürdigen Vögel von Berlin ausgeflogen ist. Den Fall des Näheren zu besprechen lohnt sich nicht, denn das Umstoßen von Jury-Urteilen durch den Kaiser ist ja nichts neues.

Digitized by Google

Meine melancholische Weihnachtsbetrachtung wäre unbegründet erschienen, hätte ich nicht wenigstens an der Aufnahme des Sanges an Aegir zeigen können, daß es nicht Windmühlen sind, gegen die ich fechten möchte, zeigen können, daß wir Deutschen in Wahrheit unglaublich weit schon im Byzantinismus gekommen sind. Wir schimpfen in den Kneipen, wenn wir einen Schöpfergeist wie Wallot zurückgesetzt sehen gegen eine Dame, die einem wirklichen Künstler passabel nachzumalen versteht; aber wir behandeln einen Sang an Aegir mit einer Teilnahme, wie wir sie für eine neu gefundene Wunderschöpfung von Beethoven oder Mozart nicht übrig hätten. Wird es nicht angesichts solcher Thatsachen bitter schwer, das Wort von der Bedientenhaftigkeit unserer Nation *nicht* zu sprechen? Es giebt Wege, die aus unsrer Verfahrenheit herausretten könnten. Lohnt es sich aber, von ihnen zu reden, wenn es ein wenig Mannhaftigkeit verlangt, sie einzuschlagen?

Wir wollen immerhin die Frage formen. Sollen wir uns daran gewöhnen, ein für alle Mal die Meinung der Sachverständigen als minderwertig anzuerkennen neben der eines gekrönten Laien?

Wollen wir diesen Widersinn nicht, wohl, so liegt es noch bei uns, bei den Künstlern, Kritikern und Kunstfreunden, klar und fest endlich Stellung zu nehmen. Bezeichnen wir die der Privatmeinung des Kaisers entsprechende und von ihm gepflegte Kunst nicht nur im fürsichtigen Gespräche am Biertisch, sondern deutlich sichtbar allem Volk in den anständigen unserer Zeitschriften und Zeitungen immer als das, was sie jetzt geworden ist. Das heißt: aus einer Kunst, die *der Staat* durch gute oder schlechte, aber jedenfalls doch durch *Sachverständige* in seinem Namen, im Namen also der Gemeinschaft aller Staatsbürger, förderte oder auszeichnete, nunmehr eine *Hofkunst*, die abhängt von Gnade.

Erstreben wir solch offenes Verhältnis, so tritt an die, so es angeht, die Pflicht, sich danach zu richten. Wie verträgt es sich mit der Selbstachtung von Künstlern, in Kommissionen zu sitzen, die fachmännische Ratschläge machen sollen, wenn ihre fachmännischen Vorschläge von einem Laien unter den Tisch geworfen werden? Was soll überhaupt eine solche Kommission? Was soll das ganze Wesen der Preismedaillen, der in Kunstdingen ohnehin so überflüssigen, wenn sie nun gar vergeben werden wie einstmals goldene Dosen? Hat man je davon gehört, daß goldene Dosen auf Vorschläge von Künstlerkommissionen verschenkt worden sind?

Steht eine Hofkunst erst einmal deutlich da als das, was sie ist, so kann sie nicht mehr viel schaden; sie ist dann eine Privatsache Sr. Majestät, wie seine Hofjagden oder sein Schiffsport. Es mag sich um Teilnahme dabei bewerben, wen's lüstet, — die Autorität von Sachverständigen steht der Annahme, sie sei die *beste* Kunst, nicht mehr zur Seite. Die Kommissionen aber werden nach solcher reinlichen Scheidung wieder mehr Mut gewinnen, da, wo sich's nicht um allerhöchste Befehle, sondern nur um allerhöchste Wünsche handeln kann, ihr fachmännisches Urteil nicht zu beugen. Und der Gelegenheiten hiezu gibt es gar nicht so wenige, der Gelegenheiten, der *Hofkunstpflege* eine *staatliche* Kunstpflege entgegenzusetzen. Die Aufgabe für eine solche liegt klar. Sie ist so ungefähr das Gegenteil der Hofkunstpflege, sie müßte Talenten die Möglichkeit geben, sich, ein jedes seinem besonderen Wesen nach, selbständig und frei auszuwachsen und zu entfalten. Denn dadurch allein kann der Staat den Talenten nützen und durch sie sich selber.

Wir sind auch von solch einer staatlichen Kunstpflege keine glühenden Verehrer; es giebt der Bedenken dagegen nicht wenige, und auch von diesen ist in unsern Blättern schon gesprochen worden. Aber sie richtet sich, ehrlich gehandhabt, wenigstens nach der Voraussetzung, daß die Kunstpflege der *Kunst* wegen da sei. Von der Hofkunstpflege kann das wohl keiner sagen. Deshalb wünschten wir, daß die von Reichs- und Landtagen bewilligten Gelder und was aus ihnen stammt, nach Grundsätzen der staatlichen Kunstpflege verwendet werde. Die größten Schöpfungen gedeihen ja auch auf ihrem Boden nur selten; sie sind keine Glashaus- sondern freie Pflanzen.

Dichtung.

Rundschau.

*** Schöne Literatur. 49.**

Johanna Ambrosius, eine deutsche Volksdichterin. Mit Mitteilungen über ihr Leben herausgegeben von *Karl Schrattenthal*. (Selbstverlag des Herausgebers [Preßburg, Kisfaludygasse 22], geb. 2 fl. = 3,30 Mk.)

In dem Kirchdorfe Langwethen im ostpreußischen Kreise Ragnit wurde Johanna Ambrosius im Jahre 1854 als Kind eines armen Handwerkers geboren. Und in Dürftigkeit wuchs sie heran, fern von jeder geistigen Anregung bis auf das Lesen der „Gartenlaube", welche der Vater den Mädeln hielt, weil sie dafür auf den Zucker zum Kaffee verzichteten. Nach einigen Jahren, die sie als Magd verlebte, heiratete Johanna dann einen Bauernsohn und nun galt es, mit jährlich fünfzig Thalern und dem Ertrag von Handarbeiten hauszuhalten, bis ein kleines Erbe ihr und dem Manne ermöglichte, für sich und ihre Kinder eine Hütte und ein Stück Feld in Groß-Wersmeninken zu kaufen.

Digitized by Google

Aber für den Körper und für die Seele kamen neue Leiden -- „und Johanna wurde Dichterin.“ Verse, die ihre Schwester an einzelne Blätter schickte, wurden gedruckt, aber nach der Verfasserin fragte doch keiner. Dann kam Krankheit: nach der Influenza Lungenentzündung, nach der Lungenentzündung, was so gern nach ihr kommt. Müd und matt arbeitet die arme Bäuerin weiter ums Brot, und nun sich einer gemeldet hat, der ihre Gedichte herausgibt, willigt sie darein mit der Hoffnung, der Ertrag könnte ihrem Sohne ermöglichen, etwas „Höheres“, Lehrer, zu werden.

Das Lebensbild dieser ungewöhnlichen Frau ist wahrlich schon für sich geeignet, Teilnahme, und wo das möglich ist, werkthätige Teilnahme zu wecken, die Gedichte dieser ostpreußischen Bäuerin aber verstärken diese Teilnahme sicherlich in jedem, der sie liest. Freilich, eine „Volksdichterin“ ist die nunmehrige Frau Johanna Voigt nicht, wenn man die Bezeichnung im engsten Sinne des Begriffes nimmt. „Richtet nicht nach Form und Rhythmen, denn davon hab ich nichts gelernt,“ sagt sie im Geleitwort — wir wollten, sie hätte noch weniger davon „gelernt“, wir wollten, ihre Verse hätten die ganze Unbefangenheit des echten Volksliedes, statt daß sie die Vorbilderschaft der Gartenlaubepoeten, der Rittershaus, Träger u. s. w., so oft verrieten, wie sie das thun. Wie aber der Lieblingspoet der Frau trotz jener Einflüsse über Leipzig her ein echter und gesunder Dichter ward, Karl Stieler, so haben die genannten Auchpoeten den Kern ihrer Begabung nicht zu töten vermocht, der ein weit höheres Talent, als das eben der Rittershaus und Träger, umschlossen zu haben scheint. Er ist durch ein widriges Leben an rechter Entwicklung verhindert worden: Johanna Ambrosius ist keine ganz unbefangene Volksdichterin, sondern eine Art von „kleinbürgerlicher“ Kunstdichterin geworden. Und das ist leider weniger, weil es nichts Ganzes ist.

Dennoch finden sich unter ihren Sachen Verse von wahrlich nicht zu verachtendem Wert, von ansprechendem Reiz, von rührender menschlicher Schönheit und da und dort, wo die halb unbewußte Bildung an überschätzten Vorbildern nicht störend bemerkbar wird, von wahrer Ursprünglichkeit. Man lese „Das Herze auf!“:

O laß nur einen Vogelton
In deine Brust hinein,
Gleich stimmt mit vollem Jubellaut
Die ganze Seele ein.

Den Duft von einer Blume nur
Nimm auf wie Gotteshauch,
Dann sprossen tausend Blüten dir
Im Herzensgarten auch.

Zu einem Stern am Himmelsraum
Richt' deiner Seele Flug,
Dann hast du auf der weiten Welt,
Mein Kind, des Glücks genug.

oder die schmerzinnigen Verse „Still!“, die an Karl Siebel erinnern:

Still, still!
Weine nicht so heiß.
Einmal erkaltet
Alles zu Eis.

Bald, bald
Legt man dich kühl,
Eh's noch gedacht,
Bist du am Ziel.

Weit, weit,
Liegt dann der Schmerz.
Staub dein Gebein,
Staub auch dein Herz!

Und noch zwei der „poetischen Kleinigkeiten“:

Wo still und hold ein reines Glück
Gleich einer Blume blüht,
Zieh jeder seine Hand zurück
Und sag ein „Gott behüt!“

Die Thränen, welche die Sehnsucht weint,
Als Perlen werden sie alle geeint;
Du kannst sie auf jenen Blumen sehn,
Die einsam am Waldesrande stehn.

Das ist echt in seiner Menschlichkeit und echt auch in seiner schlichten Kunst. Möchten diese Weihnachtstage der Dulderin im Bauernkleid einen Wendepunkt zu freundlicherem Leben bedeuten!

Uhlands Gedichte und Dramen. Illustriert von O. Herrfurth und Carl Storch. (Berlin, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 2 Bände geb. 8 M.)

Uhlands Gedichte gehören zum Deutschesten und vor allem zum Gesundesten, was wir haben, seine Dramen zum edelst Empfundenen der deutschen Literatur, wenn sie auch, nach des alten Scherr Ausspruch, von dem „Spektakel“, der auf unsern Bühnen herrscht, fern vom Theater gehalten werden. Man ließe sich schon eine recht mäßig illustrierte Uhland-Ausgabe gefallen, wenn sie solche Güter im Volke zu verbreiten hülfe. „Mäßig“ illustriert möchte ich nun die vorliegende immerhin nicht nennen, sie gehört schon zu den besseren derartigen Geburten verlegerischer Geschäftslust und enthält, zumal im Landschaftlichen Hübsches. Ein wärmeres Lob kann ich für sie guten Gewissens nicht hersetzen; es thun das auch z. B. mit vollem Brustton so viele andere Blätter, daß es im preisenden Chore auf eine Preßstimme mehr oder weniger nicht ankommen dürfte.

* Schriften über Literatur. 12.

Die Geschichte des Erstlingswerks. Selbst biographische Aufsätze von Rudolf Baumbach, Felix Dahn, Georg Ebers, Marie von Ebner-Eschenbach, Ernst Eckstein, Theodor Fontane, Karl Emil Franzos, Ludwig Fulda, Paul Heyse, Hans Hopfen, Wilhelm Jensen, Hermann Lingg, Konrad Ferdinand Meyer, Ossip Schubin, Friedrich Spielhagen, Hermann Sudermann, Richard Voß, Ernst Wichert, Julius Wolff, eingeleitet von Karl Emil Franzos. Mit den Bildnissen der Dichter. (Leipzig, Adolf Titze.)

Wir finden in Franzosens Einleitung sehr viel Zutreffendes darüber, weshalb und inwiefern Kundgebungen hervorragender Dichter über ihre Erstlingswerke zu schätzen seien, aber die Frage finden wir nicht berührt, weshalb denn die hier zur Aussprache über ihre ältesten Geisteskinder versammelten Herren auch wirklich sämtlich „Dichter“ seien. Hervorragende Dichter sogar — denn wenn der Herausgeber bemerkt, er habe u. a. geglaubt, sich durch sein Beginnen „den Dank der Literarhistoriker in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu verdienen“, so muß er doch wohl diese seine Leute hier samt und sonders für hervorragend gehalten haben. Und wie er dazu gekommen, das ist für den Schreiber dieser Zeilen ein kleines Rätsel, es ist ihm ein Rätsel, wie ein ernsthafter und literaturkundiger Mann glauben kann, die zweite Hälfte des nächsten Jahrhunderts werde für Tages-Schriftsteller und -Schriftstellerinnen wie Baumbach, Ebers, Eckstein, Franzos, Fulda, Ossip Schubin, Sudermann, Wichert, Wolff noch soviel Teilnahme aufbringen, daß sie sich ernsthaft um das Entstehen ihrer Erstlingswerke bekümmert. Gewiß haben wenigstens einige von den Genannten recht Unterhaltsames oder sonstwie dazu Nützliches geschrieben, das Lesebedürfnis auf bessere Weise zu befriedigen, und wenn wir auch von dem und jenem unter ihnen gering denken, so thun wirs keineswegs von ihnen allen. Ja, wir wollen sogar zugeben, daß sich der Kulturhistoriker mit dem einen oder andern davon möglicherweise noch nach hundert Jahren beschäftigen wird, wenn er die Geistesströmungen bespricht, die Bücher auf Lesetische tragen. Aber die Entstehung der Erstlingswerke ist kein Ding von kulturgeschichtlichem, sondern von psychologischem und ästhetischem Interesse, und so

Digitized by Google

hätten Dichter wie Wilhelm Raabe, Martin Greif, Klaus Groth, Felix Tandem, Hauptmann, Liliencron weit Wertvolleres zur Sache sprechen können, als zum mindesten die Hälfte der hier Vertretenen, denen an künstlerischer Begabung Dutzende und Aberdutzende von anderen deutschen Tintenmännern gleichstehen. Für die Auswahl der Vertretenen müssen wir aber Franzos verantwortlich machen, denn er erklärt ausdrücklich, daß er sich keinen einzigen Korb geholt habe, „nur zwei erst im August d. J. eingeladene Dichter konnten leider ihre Aufsätze nicht mehr rechtzeitig liefern."

Wir dürfen uns freilich durch solche Betrachtungen ein Buch nicht verleiden lassen, in dem denn doch auch Konrad Ferdinand Meyer, Theodor Fontane, Hermann Lingg, Jensen, Heyse, Hopfen zu Worte kommen und von ihnen einige, z. B. Meyer, in sehr hörenswerter Weise. Man findet nicht immer, was man erhofft, aber etwas findet man fast bei jedem der Redenden, und wär es nur ein lehrreicher Beitrag zur Wissenschaft von der Selbstüber- und Unterschätzung der Schriftsteller oder ein schätzenswerter Einblick in irgend ein „Milieu." Manche haben einen sehr hübschen Ton zwangloser Plauderei gefunden oder erwecken in sonst irgend einer Weise Teilnahme außer fürs Was auch für das Wie. Einige Schriftsteller regen Gedanken darüber an, wie sehr sie sich selber verändert haben, z. B. Heyse, der die sittliche Entrüstung des damaligen Publikums über sein „Erstlingswerk" mit eben denselben guten Gründen zurückweist, die er, wenn er jetzt die heutige literarische Jugend verdammt, ganz und gar nicht anerkennt. Sehr kennenswert schon zum Studium über die Kinderseele sind die fein geschilderten Jugenderinnerungen der Frau Marie Ebner-Eschenbach, und wie eine kleine Novelle liest sich, was Richard Voß erzählt. Bei einigen hat der Rückblick des Reifen auf das Mühen des Werdenden einen Tropfen echten Humors mit in die Feder fließen lassen. Und so ist das Sammelbuch zwar nicht das, was es hätte werden können, aber doch etwas recht Hübsches geworden, für das wir dem Veranstalter dieser „Enquête" jedenfalls danken dürfen. Unterhaltend ist es fast ohne Unterbrechung.

* **Zur Lehre von den literarischen Moden** macht „N. Z." in der Täglichen Rundschau sehr treffende Bemerkungen in einer Besprechung über Sudermanns neuesten Roman „Es war". Wir drucken seine Worte deshalb und um so lieber ab, als wir auch über das betreffende Buch selber nichts besseres sagen könnten, als der zitierte Kritiker, während unsere Leser doch vielleicht auch über dieses Modewerk etwas von uns hören wollen.

„Mit überlegener, doch milder und wohlwollender Ironie spricht Hermann Sudermann an einigen Stellen dieses Romanes von gewissen älteren Federgenossen, deren schöngebundene Werke einstmals und noch vor kurzem um die Weihnachtszeit herum das Herz jedes gebildeten Deutschen höher schlagen ließen. In wie geistvoller Weise läßt er z. B. durch einen Backfisch einen Felix Dahnschen Roman charakterisieren: ›Es wird da immer einer vom andern totgestochen. Manchmal wird man wieder lebendig, und manchmal wird man begraben. Das ist weiter nicht schlimm.‹ So spottet die Mode von heute über die Mode von gestern, und der Steifkragen will sich über den Vatermörder vor Lachen ausschütten. In zehn oder fünfzehn Jahren schreibt wohl auch ein Nachfolger Sudermanns mit ebenso heiterer Anmut ähnliche Sätze über diesen nieder: ›Es wird da immer einer von dem anderen angeschrieen. Manchmal will die andere sich das Leben nehmen und manchmal der eine. Zuletzt fallen sie sich in die Arme. Das ist weiter nicht schlimm.‹ Sie erleben eigentümliche Schicksale, diese Weihnachts- und Modedichter. Eine Reihe von Jahren Erfolg um Erfolg, und ein großer Teil der Kritik spricht von jedem neuesten Werke mit ehrlicher Ueberzeugung wie von einem Kunstwerk ersten Ranges, als stände ein Dickens oder Thackeray hinter ihm. Dann fängt man auf einmal zu spotten und zu lachen an, jeder grasgrüne Literaturknabe und jeder Pfennigsjournalist übt seinen Witz an der fallenden Größe, um zugleich mit bewundernden Augen zu dem Nachfolger aufzuschauen, der genau dasselbe ist, was der Vorgänger war. Die grimmigsten Ebers-Spötter sind zu den sanftesten, inbrünstigsten Sudermann-Verehrern geworden, denn sie spotteten, weil sie andere spotten hörten. Über den Wechsel in den literarischen Moden lohnte sich wohl einmal eine ausführliche Rede. Wie kommts, daß man plötzlich verlacht, von dem man eben noch so hingerissen war, wie kommts, daß z. B. einer unserer ersten deutschen Kritiker Ebers in den Jahren des Ruhmes als einen wahrhaft hervorragenden Künstler feierte und einige Zeit später mit grausamem Wohlwollen seine Romane als hübsche Schriften für die reifere Jugend bezeichnete? Ohne Zweifel besitzen diese Modekünstler wie Sudermann eine Reihe achtungswerter künstlerischer Gaben, sie sind immer vortreffliche ›Fabulisten‹, wissen geschickt ihre Erzählung aufzubauen, zur rechten Zeit zu erregen und wieder abzuspannen, kurz und gut, den Leser in Atem zu halten, daß er mit Hast von einer Seite zur anderen stürmt. Ihren Werken fehlt jede Spur von jener göttlichen Langeweile, welche seit den Tagen Homers das Erbteil der größten Dichter zu sein pflegte. Als Unterhaltungsroman kann man auch diesen neuesten Sudermannschen Roman ›Es war‹ nicht beredt genug empfehlen. Freilich liegt er schon in neunter Auflage auf meinem Schreibtisch, und da ist alle weitere Empfehlung eigentlich etwas Ueberflüssiges. Bei der Beurteilung des künstlerischen Wertes kommts aber nicht darauf an, ob ein Roman unterhält, ob er uns weinen oder lachen macht, sondern durch welche Mittel er diese Wirkungen erzielt. Wie immer gewinnt auch Sudermann diesmal die Teilnahme des Lesers durch die Vorspiegelung falscher Thatsachen, und all die Spannung erzielt er durch ein Mittel, das dem echten Poeten nie zu Gebote steht: er sucht uns über das wahre Wesen seiner Figuren hinwegzutäuschen. Er will viel mehr scheinen, als er ist. Die Wahrheit fehlt ihm, die erste Grundbedingung aller ernst zu nehmenden Kunst, jene Wahrheit, die viel mehr wert ist, als was der Naturalismus gewöhnlich unter dem Wort versteht: Naturtreue. Der Held seines Romanes hat eine Frau verführt, deren Gatten im Duell erschossen und ist nach Amerika gegangen. Sein bester Freund heiratet diese Frau, ohne die Beziehungen zu kennen, in welchen sie mit jenem einst gestanden hat. Man muß das Wort Freundschaft so ideal wie möglich nehmen, fast möchte ich sagen romantisch überspannt, — noch lieber romanhaft. Von der Freundschaft der beiden Helden — zweier braver ost preußischer Junker — spricht der Verfasser genau so, wie das Altertum von der Freundschaft des Phintias und des Möros sprach. Wohl gemerkt, der Verfasser und die beiden Helden reden in so starken Ausdrücken davon. Aus den Thatsachen, die der Roman erzählt, geht etwas ganz Anderes hervor. All die ›Konflikte‹ erwachsen eben daraus, daß der eine an dem andern gerade nicht wie ein Freund handelt. Wer diese inneren Widersprüche und Unwahrheiten nicht durchschaut, der nimmt die Gefühle, die der Verfasser zum Ausdruck bringt, als echte hin und empfindet leidenschaftlich mit und für den Helden. Er glaubt an die Furchtbarkeit des Kampfes, die in dessen Seele tobt, bewundert den idealen Freundschaftssinn und bemitleidet den Helden um all die Qualen, die er erleiden muß. Denn dieser wagt es nicht, von Amerika zurückgekehrt, den Freund über die Vergangenheit aufzuklären, verstrickt sich von einer Lüge in die andere und begeht zuletzt von neuem den Ehebruch mit der einst Geliebten. Diese Verworrenheit der Psychologie, die sich in jedem Augenblick widerspricht, zieht gerade aus den Widersprüchen, aus der Unwahrheit, die Kraft, den Leser zu spannen und zu

Digitized by Google

erregen, daß er atemlos von einem Blatt zum andern jagt. Ein Freund, der in einem fort den anderen hinters Licht führt und dabei ohne Aufhören sich als Schurken anklagt, zuletzt dem Trunk verfällt und sich aus Verzweiflung selber töten will, — das malt Sudermann mit brennenden Farben aus. Und warum klärt der Held den anderen nicht über die wahren Verhältnisse, über den Charakter der Frau auf? Weil es diesen töten würde, weil dieser bei seiner schwachen Gesundheit den Schlag nicht ertragen könnte. Diese Antwort klingt uns immer wieder entgegen. Gewiß, — ein zwingender Grund zu schweigen! Nur schade, daß uns auch diesmal wieder der Verfasser falsche Thatsachen vorgespiegelt. Fünfhundert Seiten lang macht er uns bange und läßt uns vor dem Augenblick erzittern, da Ulrich alle Schandthaten seines Freundes und seiner Frau erfährt, und als er nun wirklich über alles im Klaren ist, da fällt er keineswegs tot hin, sondern umgekehrt: die schwarze drohende Gewitterwolke verwandelt sich in ein schneeweiß und rosig leuchtendes Abendwölkchen, versöhnt fällt sich alles in die Arme, das böse Weib wird zum Teufel gejagt, der Held heiratet seine Hertha, eine Naive, die ein getreuer Abklatsch der unmöglichen »Gurli« in der »Schmetterlingsschlacht« ist — und Sudermann lacht sich ins Fäustchen: Habt ihr euch gründlich von mir an der Nase herumführen lassen? Wie wanden sich meine Helden in seelischen Qualen, wie nahe standen sie dem Grabe? Und ihr habt den Spaß nicht bemerkt? Ihr habt nicht einmal gesagt, wie ich so schön von Felix Dahn sage: »Das ist weiter nicht schlimm.« Zu eben solchen Verworrenheiten und Unwahrheiten gelangt man, wenn man den Roman auf seine Ideen und Weltanschauung hin prüft. Wie immer nimmt auch diesmal Sudermann Nietzsches Weisheit in den Mund, spiegelt uns vor, allerhand neue Moral predigen zu können und legt nur an den Tag, daß er einige leere Phrasen aufgegriffen hat, wie sie alle Spatzen von den Dächern pfeifen. Und das soll keine Kunst der Schminke und der Unwahrheitsein?"

* Etwas über Lyrik.

Gerade zur Weihnachtszeit, wo der Deutsche allein das Ansinnen, ein Gedichtbuch zu kaufen, als ein immerhin entschuldbares zu betrachten unter Umständen nicht abgeneigt ist, gerade jetzt also dürften einige zusammenfassende Bemerkungen nicht unzeitgemäß sein, die Alfred Biese „Über Lyrik und neuere deutsche Lyriker" in drei Aufsätzen der „Post" zum Besten gibt. Der Standpunkt des Verfassers ist dem unsern so nahe verwandt und seine Darstellung ist so, ich möchte sagen: weihnachtsmäßig, daß wir Einiges von dem, was er sagt, mit Vergnügen unseren Lesern vermitteln. Um den Schein zu vermeiden, daß wir damit für unsre besonderen Lieblinge auf dem Parnaß oder gar für uns selber Reklame machen wollten, müssen wir's allerdings unter Weglassung der meisten Namen thun.

Warum, fragt Biese, werden die „sonderbaren Schwärmer" belächelt, die es heut noch lieben, gerade ein Bändchen lyrischer Gedichte zum Begleiter etwa ihrer Spaziergänge zu wählen? Und er antwortet: „weil eindringendes Verständnis für das Schöne, ein wirklich erschlossener Sinn für die Dichtkunst, und besonders für das Intimste in ihr, für die Lyrik, ein seltenes Gut, ein kostbares Vorrecht ist, das die Menge nicht versteht und daher — verspottet.

Denn wie soll ein lyrisches Gedicht genossen sein?

Man muß es mit innerer Sammlung anklingen lassen an die Saiten des Innern, auf daß diese mitklingen und nachzittern. Man soll nicht in Hast, wie es uns die Tagesberichte zur leidigen Gewohnheit machen, eins nach dem andern überfliegen oder verschlingen, sondern die Empfindungen müssen nachempfunden werden, müssen verschmelzen mit den unsrigen, auf daß allmählich die Gedichte innerer Besitz werden, wir immer und immer wieder gerne zu ihnen zurückkehren, daß immer mehr und mehr von unserem eigenen Erleben zwischen den Zeilen mittönt und immer neue ungeahnte Schönheit, wie ein liebliches, geheimnisvolles Wunder sich uns erschließt. Und wie wonnig ist dies, wenn während dessen der Blick traumverloren durch den stillen Wald schweift, wo die Wipfel rauschen, nur hier und da eine Meise zirpt, ein Specht klopft oder in der Ferne eine Holztaube ihr gurr-gurr erhebt, oder wenn die Möven über die Wellen der See dahinflattern, um die Wette mit den huschenden blinkenden Sonnenstrahlen! Aber nicht minder, denn der Kontrast ist eines der wichtigsten Momente im ästhetischen Genießen wenn das Kaminfeuer lodert, die Lampe traulich brennt und von unten herauf der Lärm der Straße schallt, das Pfeifen der Lokomotiven, das Rasseln der Wagen, das Klingeln der Pferdebahnen, kurzum das ganze ruhelose Getriebe einer Großstadt. Es ist so wonneselig, aus der Welt der gemeinen Wirklichkeit in die Welt der schöpferischen Phantasie sich zu erheben, vor dem inneren Auge aufzubauen, was der Dichter schaute und gestaltete, nachzuempfinden, was seine heiße Seele füllte.

Aber wie das Genießen des Schönen, so ist auch das Schaffen des Schönen viel seltener als man wähnt. In der unendlichen Masse der Produktion wie wenig Echtes begegnet uns! Wie überwiegt das mittelmäßige Talent, wie spreizt sich zügellose Jugend, wie viel wird deklamiert, anstatt gesungen, wie viel reflektiert, anstatt empfunden, wie viel gereimt und gemacht, anstatt geschaffen! Wie vieles ist gleißendes Truggold, weil es nicht in einer schöpferischen Phantasie, nicht in der Ursprünglichkeit echten Empfindens geprägt ist, sondern in der Fabrik rhetorischer Prosa! Wie selten zündet auch der begnadete Dichter ganz unmittelbar, ganz ursprünglich, d. h. ohne Vermittelung des Gedankens; wie selten ist das Gefühl so stark und die Gestaltungskraft so groß, daß nicht Empfindungen geschildert, sondern ausgestaltet werden oder wie ein Hauch dahinwehen und lind unsere Seele umfächeln und wie eine holde Melodie uns umklingen. Wie selten wird das Nachfühlen des empfänglichen Lesers zu einem innersten Selbstgefühl!

Denn worin liegt das Wesen des lyrischen Liedes? Es liegt in der künstlerischen, d. h. harmonischen Verschmelzung des Sinnlichen und Seelischen; das Lied muß ganz Rhythmus, ganz Anschauung, ganz Empfindung sein. Die Empfindung ist der Nerv des lyrischen Liedes; ihr muß sich der Rhythmus anschmiegen, in sie müssen sich Anschauung und Denken auflösen. Führen wir dies ein wenig näher aus!

Alles Schaffen auf dem Gebiete des Schönen ist Ausstrahlung des Innenlebens; alle Poesie ist wortgewordener Geist, wenn wir das Undefinierbare philosophisch umschreiben wollen; in der Lyrik spricht sich das innere Lebensgefühl in Klang und Bild aus, das durch das Medium der Sprache vor unsere Sinne gezaubert wird. Der Rhythmus ist die Melodie zu jenem Klingen und Singen, das in Phantasie und Gemüt des Dichters von der Stimmung, von der inneren Erregung des Momentes geweckt wird. Der Rhythmus ist das äußere Widerspiel der auf und abwogenden und sich wiegenden Empfindung. Diese läßt dem Dichter keine Ruhe; es brennt ihm auf den Nägeln; wie das physische Ein- und Ausatmen eine notwendige Bedingung des Lebens und seine natürlichste Bethätigung ist, so drängt und treibt es im Herzen des Dichters nach Entfaltung, nach Entladung, die Erlösung und Offenbarung zugleich ist. Wie es von der Harmonie des Äußeren und Inneren unseres Daseins zeigt, daß der Ruf, der Schrei, das Jubeln, das Jauchzen dem inneren Gefühlstone entspricht, daß schon das Kind neben dem Schmerze auch dem Behagen seine individuellen Laute leihen kann, so müssen wir überhaupt unser Wohlgefühl bei rhythmischer Bewegung, sei sie nun musikalisch oder lyrisch, auf unsere eigene

Digitized by Google

Organisation mit ihrer harmonischen Gliederung zurückführen, auf die rhythmische Zirkulation des Blutes im Schlagen der Pulse u. s. w. Und so ist es naturgemäß, daß die innere Bewegung der Seele — wie in Gesten und Mienenspiel — auch in rhythmischer Bewegtheit der Ausdrucksformen in Klang und Wort sich umsetzt. Und schön ist das Lied, das die Harmonie des Seelischen und des Rhythmus bekundet.

Es folgt daraus, daß dieser mit dem Inhalt in uns verwoben sein, daß er notwendig und ursprünglich mitentstehen muß, daß der Geist sich den Körper schafft. Nicht dem Gewande, das dem Leibe übergeworfen wird, ist die Form zu vergleichen gegenüber dem Stoffe, sondern wie in uns selbst die rätselvolle Einheit zwischen Leib und Seele waltet, wie wir leibgewordener Geist oder geistgewordener Leib sind, so müssen auch in der Poesie Stoff und Form sich innerlich durchdringen, so muß im Liede ein von Empfindung beseeltes Wort- und Versgebilde uns erscheinen.

Wie nahe die Lyrik und Musik verwandt sind, von der ja jene ihren Namen hat, zeigt der einfachste, auf schlichtestem Gleichklang beruhende Rhythmus: die Wiederholung derselben Worte. Und warum begegnet sie uns so häufig, besonders im Volksliede? Das Herz ist so voll von der einen Empfindung; diese ist so stark und innig, daß sie noch nicht los läßt von dem Wort, das sie geboren hat und das ihrer Ausprägung diente. . .

In welcher innigen Wechselbeziehung der ausgebildete Rhythmus und die Empfindung stehen, kann man in der Weltliteratur bei allen großen Meistern der Lyrik beobachten. Wie harmonisch wirkt die Form des Distichons mit seiner leisen Einknickung des Hexameters, mit dieser sanften Unruhe, die das plötzliche Abbrechen in den Vers hineinträgt, bei den Kampfesliedern eines Tyrtaios und Kallinos, bei den politisch-sozialen Betrachtungen und Ermahnungen eines Solon u. s. f.! Wie viel bewegter wird dann der Rhythmus bei den Aeoliern, entsprechend der Leidenschaftlichkeit und der Subjektivität, wie kunstvoll in den Oden des Pindar mit ihrer Wucht der Empfindungen und der Gedanken!

Man versuche ferner nur einmal, die Lieder Goethes umzuformen, in einen anderen Rhythmus zu gießen, und man wird spüren, wie organisch Form und Inhalt verwachsen sind. Sie gehören zu einander, wie Blume und Duft.

Neben dem Rhythmischen ist im Liede zunächst die Anschaulichkeit das wichtigste Moment: wie das innere Erleben eine lyrische (musikalische) Stimmung sein muß, so muß das äußere Erleben uns ein Bild vor das innere Auge zaubern. Und dies Bild der gegenständlichen Welt kann in doppelter Weise geprägt sein, es kann plastisch und malerisch oder musikalisch (lyrisch) d. h. von Empfindung durchsättigt sein.

Aber daß im lyrischen Liede die Empfindung das beherrschende Element ist, das zeigt deutlich die Häufigkeit der Beseelung, die der Dichter über die Welt der Erscheinungen breitet. Da schimmert das Seelische auch durch die Anschauung hindurch.

Wenn die Natur, wenn die Außenwelt nicht durchtränkt ist von dem Lebensstrom des Innern, wenn sie nicht getaucht ist in die Glut der Empfindung einer dichterischen Seele, ist sie tot für die Poesie. Kunst ist Synthese von Äußerem und Innerem, ist harmonische Verschmelzung, einheitliche Durchdringung von Geist und Welt. Und die lyrische Synthese beruht auf dem Gefühlsmäßigen: die Sympathie, die Wurzel alles künstlerischen Schaffens, webt ihren duftigen Schleier um die Erscheinungswelt. Es ist der irreleitende Wahn unserer deutschen Naturalisten gewesen, eine Abzeichnung der gemeinen Wirklichkeit genüge für die Kunst, die Auffindung des Häßlichen und Rohen als maßgebenden Elementes, kurz das Was genüge, während es sich immer um das Wie, um die Durchgeistigung des Stoffes, um die harmonische Wiedergabe des Erlebens handelt. Und wenn dies in der Lyrik nicht von Empfindung beseelt, nicht Stimmung und Gefühl ist und beides zu wecken imstande ist, bleibt das Lied tot.

Die Empfindung beseelt den Rhythmus, sie beseelt die Anschauung und beseelt auch das Wort, indem es frei und unmittelbar aus dem Herzen quillt. Wer will sagen, wie es geschieht? Es schließt dies das Rätsel alles Organischen in sich. Es löst sich los von der Brust, es ist das Lied ein Wiederhall des Innern, und wie oft empfindet auch der Meister, wie schwer es ist, diesem Klingen im Herzen einen entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Wie Thränen kommen die Lieder. Es muß ein innerer, schöpferischer Drang sein, der sie hervortreibt; der echte Lyriker bildet und schafft vermittelst seiner Phantasie und singt mit seinem Herzen; der Talmilyriker, der Reflexionsdichter, der Rhetoriker deklamirt und spricht die Sprache des Kopfes, nicht die des unmittelbaren Gefühls. Jener schlägt die Liederquellen aus dem innersten Schachte seiner Brust, dieser arbeitet mit Mühe und pumpt die Reime und Verse und rhetorischen Floskel künstlich aus dem Grunde der Sprache hervor. Die Literaturen sind überreich an Kopflyrikern, arm an Gefühlslyrikern. Diese eben sind die wahrhaft schöpferischen Genien, jene täuschen oft durch den Glanz und den Prunk des Ausdrucks, sie meint Goethe, wenn er mahnt: „Bilde, Künstler, rede nicht!“ Alles muß Bild, Alles Anschauung, Alles Empfindung im Liede sein. Alles ursprünglich, nichts An- und Nachempfindung. Man vergleiche nur die griechischen Lyriker mit Horaz, man vergleiche Catullus, den liebenswürdigen Veroneser, in seiner Frische und Unmittelbarkeit seiner Lieder an Lesbia, seinen Bruder und seine Freunde mit dem formgewandten, feingebildeten, ungleich tieferen und doch jenes wunderbaren Etwas, das die lyrische Seele bildet, entratenden Venusiner, man vergleiche Goethe und Schiller, Heine und Platen, Rückert und Mörike u. s. w., und man wird spüren, was lyrische Einbildungs- und Gestaltungskraft und Gefühlslyrik ist und was Deklamation, Rhetorik und Reflexionslyrik bedeutet.

Aber die Empfindung muß nicht nur ursprünglich und echt sein, so daß sie die Anschauung mit Seele durchhaucht, sondern es muß das individuelle Motiv — und ohne Individualität gibt es nichts Großes in der Kunst —, es muß das noch so einzigartige Erleben des Dichters, um künstlerisch zu wirken, der eigentlichen Erdenschlacken entledigt und in die Sphäre des Allgemeinmenschlichen emporgehoben werden. Nur die Verschmelzung des Individuellen und Typischen ruft jenen einheitlichen Eindruck des echten Kunstwerkes hervor. Davon wissen unsere jungmodernen Lyriker fast nichts oder wollen es nicht wissen, denn es ist ja viel leichter, der Willkür momentaner Eingebungen sich willenlos zu überlassen, der Feder freien Raum zu geben, als mit Besonnenheit zu gestalten. Je zügelloser, je subjektiver, desto besser!, ist ihre Irrlehre. Und so werden unter ihnen nur wenige in der Geschichte der Dichtung „bleiben.“

Aber nicht nur die Anschauung muß ein Bild für das äußere oder innere Nachgestalten darbieten und nicht nur die Empfindung muß rein und frei und zum Allgemeinen emporgehoben, sondern auch das Gedankenmäßige muß in Empfindung aufgelöst sein.

Wir dürfen nicht verkennen, daß die episch-lyrische oder dramatisch-lyrische Dichtung und daß die philosophisch-didaktische Lyrik nur Mischgattungen sind, daß das rein Lyrische seine Seele in der Empfindung, in der Stimmung, in dem Gefühl hat, daß echt und rein lyrisch nur das Gelegenheitsgedicht im Goethischen Sinne ist. Wie wird denn nur das Denken lyrisch?

Es wird in Anschauung und Empfindung umgewandelt. Das Abstrakte, Begriffliche wird ein Bild, das Tote wird beseelt.

Da ist der Tod selbst — wie in dem bekannten Volksliede

Digitized by Google

— ein Schnitter, der das Messer wetzt — „hüt dich schön's Blümelein!“ Das Leid „würgt“ wie ein Raubtier, die „bogenbewaffnete Pest“ läßt über „heulende Länder und sterbende Städte der Scheiterhaufen werbende Fahnen des Rauches“ wehen; der Krieg, der „gewaltige Schwinger des Schwertes“, läßt den „Donner der Stimme schallen.“ Die Sehnsucht schaut auf den Knieen himmelwärts, „einsam in alten Tagen lächelt Erinnerung“: die Not ist ein Hünenweib mit strengem Mund und erzumschlossenen Flechten: der Gram furcht die Stirn mit seinem Pflug.

So muß das Gedankenhafte von dem Gemüte und der Phantasie umgebildet werden und dort Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewinnen. So muß das Gedicht ganz Rhythmus, ganz Anschauung, ganz Empfindung sein.

Es ist weniger, als man denken sollte, was in unserer deutschen Lyrik bei diesem ästhetischen Maßstabe bestehen kann. Die besten Anthologien, die wir besitzen, sind nicht eben so umfangreiche Bände.

Das Ungesunde, Nervöse, Überreizte, Forcierte überwiegt jetzt; schöne Einzelheiten fesseln, aber es mangelt die Einheitlichkeit der Stimmung; ja sie wird mit Absicht gemieden; man spürt Talent, aber es fehlt Charakter, es fehlt die Selbstzucht, die Selbstkritik; die Form ist oft salopp, der Ausdruck gesucht unedel, bisweilen roh. Das Geniale wird in Zügellosigkeit gesucht, nicht nur in der Form, sondern auch im Gehalt: ersticken der Alkohol und Bordellbrodem schlägt uns aus einer großen Anzahl von Gedichten der „Neuesten“ entgegen. Sie stehen unter dem Banne des πάθος, es fehlt ihnen das ἦθος.

Mit jedem Dichter wird die Welt von Neuem geboren. Mit der Bildkraft seiner schöpferischen Phantasie wandelt er die Erscheinungen um und durchströmt sie mit der Glut seiner Empfindung. Alles Äußere wird zum Symbol eines Innern, zu Spiegelungen seines Gemütes. Was er in ahnungsreicher Seele empfindet, leiht er den Dingen, und sie schauen ihn beseelt an: er sieht Schönheit, wo das stumpfe Auge nur das Gewöhnliche, Alltägliche wahrnimmt; ihm ist nichts gering und unbedeutend, was um ihn her vor sich geht; er übergoldet Alles mit seinem Mitgefühl, mit jenem göttlichen Humor, der die Schatten des Lebens wohl scharf erkennt, aber auch weiß, daß sie das Licht nur desto heller hervorheben. Die Welt, die der Dichter aufbaut, und vor allen der Lyriker, darf nicht ein Abklatsch der Wirklichkeit sein, sondern sie muß durch das Gemüt hindurchgegangen, sie muß künstlerisch, d. h. zu einer harmonischen Synthese des Inneren und Äußeren umgewandelt sein.

Wir sahen, ein Lied muß mit der rhythmischen Klangfarbe des Verses die Plastik der Umrisse und die Wärme des Gefühls zu einem einheitlichen Gebilde verschmolzen zeigen. Zur Vollendung haben diese hohe Kunst nur wenige Auserwählte gebracht. Seine Zeit überragte Walther, alle Zeiten unserer Dichtung Goethe.“

Diese geht nun zur Besprechung einzelner Dichter über.

Theater.

*** Schriften über Dramatik und Bühnenwesen. 7.** Der Frauenberuf im Theater. Von Paul Schlenther. (Berlin W., Richard Taendler, 60 Pf.)

Schlenther leitet seine kleine Schrift mit Erinnerungen darüber ein, wie s. Z. die Frauen in den Schauspielerberuf getreten sind, und er betrachtet dann, welche Stellung sie jetzt darin einnehmen. Da werden denn all die Schwierigkeiten besprochen, die eine gute Frauennatur zu überwinden hat, um auf der Bühne sich wohl zu fühlen: der Rollenneid der Kollegen, die Gefahren der öffentlichen Schaustellung der eigenen Person, das oft geradezu empörende Treiben der Agenten, die niedrig geschäftsmäßige Auffassung der Bühnenleitung seitens der meisten Direktoren, die zum großen Teile von jenen Agenten pekuniär abhängen und von denen die schlimmsten von dem sittlichen Standpunkt der Sklavenhalter nicht eben weit entfernt sind. Für all dieses Traurige, das, so allgemein gesagt, ja auch dem größeren Publikum nicht neu ist, gibt Schlenther Beispiele, und auch diese ergänzt er wieder durch Urteile erfahrener und ernst strebender Schauspieler. Es ist besonders unter diesen Urteilen manches, was weiteren Kreisen ziemlich Unbekanntes mitteilt und jedenfalls in der hier gegebenen Form allgemeineren Interesses entschieden wert ist, z. B., was über die Verringerung der Stetigkeit unsrer Theaterzustände von S. 45 ab gesagt wird. Hinsichtlich der Frage, die der Titel andeutet, verhält sich Schlenther sehr skeptisch; er setzt mit längeren Begründungen sein Ja und Amen unter den Ausspruch eines hervorragenden Schauspielers: „So sehr man bei anderen Berufsarten wünschen muß, einer breiten Schicht tüchtiger Frauen zur Selbständigkeit darin verholfen zu sehen, so heiß erflehen müßte man beim Theater, daß nur die seltene, spezielle weibliche Begabung gefördert werde, die sich mit wirklichem Kunstgefühl verschlingt. Die Spekulation auf ›Existenz‹ beim Theater ist Teufelskram“. Denn ohne Stütze auf eine in Wahrheit hervorragende Begabung führt sie zum Untergange, zum mindesten zum sittlichen. Da ständen wir also vor der schweren Frage: wie erkennt man das wirkliche Talent? Es gibt, trotz all der „dramatischen“ Lehrer und Anstalten keine Prüfungskommission dafür; Schlenther neigt sich sogar beträchtlich der Meinung zu, daß die bestehenden Lehrinstitute, die in der Aufnahme von Schülern so „wohlwollend“ sind, wie die Akademieen der bildenden Künste, gar leicht ein etwa vorhandenes Talent noch verderben können; „der junge Nachwuchs wird nicht gebildet, sondern abgerichtet, und nicht ganz mit Unrecht hörte ich den artistischen Leiter einer der ersten deutschen Hofbühnen sagen: nur über die Leichen sämtlicher dramatischer Lehrer führe der Weg zum Heile der Schauspielkunst.“ Das sicherste Zeichen einer wirklichen Begabung sieht Schlenther immer noch in dem vor keinem Abreden, vor keinem Konflikt, vor keiner Entbehrung zurückschreckenden inneren Drange zur Bühnenkunst, und so wäre für ein Mädchen, das Schauspielerin werden will, wohl vor allem die ernste Selbstprüfung am Platze: ist es auch in der That diese, ist es die Bühnenkunst, was dich anzieht, ist es nicht etwas von dem, was etwa sonst noch auf die Bühne locken mag? Hält eine Begabung dieser Vorprüfung Stand, so mag sie den schweren Weg beschreiten. Wie führt er zum Ziele? „Ein großer Teil unserer Theaterdamen hat ja den Sirenensang der Bühne schon im Wiegenlied erlauscht. Es sind Töchter von Schauspielern, Souffleusen, Requisiteuren, Statisten, die in der Theaterluft groß geworden sind und nun auf der Leiter, die ihnen das Lebensschicksal selbst an den Fuß gesetzt hat, emporzuklimmen suchen. Ihr oft etwas ›schmieriges‹ Talent ist seit Kinderschuhen bereits von den Luchsaugen zahlreicher Kraftentspäher umlauert. Anders liegt der Fall, wenn sich Kraft und Liebe zur Schauspielkunst abseits vom Theatergetriebe regen. Hier bleibt nichts übrig, als daß sich die junge Kunstnovize an einen Bühnenkundigen wendet, zu dessen Blick und Urteil sie vollstes Vertrauen hat, in dessen Wahl schon ein Beweis ihrer eigenen naiven Urteilskraft und Geschmacksrichtung liegt. Von diesem Selbsterkorenen muß sie die Macht ihrer äußern Mittel, die Stärke und Ausdrucksfähigkeit ihrer Empfindung, die Möglichkeit, ihr persönliches Wesen zur künstlerischen Gestalt auszuprägen, gewissenhaft und streng untersuchen lassen. In der Hand dieses Mannes liegt zunächst ihr Schicksal. Er wird entweder die Erziehung selbst übernehmen oder einen Erzieher anweisen. Je mehr diese Erziehung praktischen Zwecken folgt, desto mehr Nutzen wird sie stiften. Aus

Digitized by Google

gelehrten Büchern, aus Theorien und Ideen ist wenig oder nichts zu lernen. Auch der Vorsatz, ein berühmtes Muster nachzuahmen, führt fast immer zur geistlosen und seelenlosen Unselbständigkeit. Der rechte Beruf zur Schauspielkunst offenbart sich in der Fähigkeit, eine dichterische Gestalt so tief und so gründlich im innern Selbst zu durchleben, daß nur für ihre Empfindungen, Gedanken, Wünsche Raum noch in der Seele bleibt. Das eigentliche Talent zur Schauspielkunst aber offenbart sich erst durch die Fähigkeit, dieser so erfüllten Seele mit körperlichen Mitteln den entsprechenden Ausdruck zu geben. Schauspielkunst ist nichts anderes, als die körperliche Darstellung der Seele. Wenn man in der Philosophie die Identität von Leib und Seele Monismus nennt, so ist Schauspielkunst ein praktischer Monismus. Eine Ausbildung kann nur darauf gerichtet sein, die körperlichen Ausdrucksmittel so zu stärken, daß das Innenleben der ergriffenen Seele nicht nur von der Außenwelt verspürt wird, sondern sich auch andern Seelen mitteilt. Das kann nach verschiedenen Methoden geschehen, und es gibt mehr fehlerhafte als nützliche Methoden. Eine der fehlerhaftesten war die, die sich in Goethes berühmten Schauspielerregeln niederlegte. Denn diese Regeln waren darauf berechnet, ohne Rücksicht auf einzelne Sensibilitäten in festen Normen und festen Formen ein vorbedachtes Kunstbild zu geben. Sie schufen einen Stil, aber sie vernichteten die Mannigfaltigkeit persönlicher Naturen, die allein dem Theater den farbigen Abglanz des Lebens verleiht. Mehr als die Methode gilt auch beim dramatischen Unterricht der Mensch. Und so ist es die erste Glücksfrage beim Theater, ob die junge Anfängerin einen Regisseur oder Direktor oder Dramaturgen findet, der ihre natürlichen Gaben in der Richtung ihrer eignen Natur künstlerisch weiterbilden kann. Immer aber bleibt beim Theater das Wichtigste der Mut, sich selber einzusetzen." — Schlenthers Schrift gibt nicht nur über die „Frauenfrage" im Bühnenhause, sondern durch ihre Begründungen über das, was in ihr eigentliches Thema fällt, über das ganze moderne Bühnenwesen einen guten Überblick.

Bildende Künste.

* Kunstliteratur. 20.

Mein Verhältnis zum „Oesterreichischen Kunstverein" in Wien. Zur Rettung meiner mir entwundenen und zur exekutiven Feilbietung ausgeschriebenen Gemälde. Ein Beitrag zur Geschichte der zeitgenössischen Kunstpflege von Karl Wilhelm Diefenbach. (Wien, Selbstverlag des Verfassers.)

Wer des heitern Bewußtseins lebt, daß „das Talent sich Bahn breche" und also ruhigen Gemütes bei dieser Thätigkeit sich selbst überlassen bleiben könne, den mag die vorliegende Schrift belehren, durch welchen Berg von Hindernissen dieses Bahnbrechen oft zu geschehen hat, wenn nicht Geld und gute Freunde vorgearbeitet haben und zumal dann, wenn das betreffende Talent in einem eigenartigen Menschen steckt. Wehrte sich Karl Wilhelm Diefenbach nicht auch mit der Feder thatkräftig um sein gutes Recht, er selber zu bleiben, er wäre längst untergegangen, und die Kenntnis auch von dem bedeutenden Künstler in ihm wäre nie vor die Leute gekommen, denen brave Normalmaler doch kauf allen Ausstellungen hundertfach vorgestellt werden. Wie der Kunstwart über Diefenbach denkt, wissen seine Leser; wollen sie Näheres über den Mann erfahren, so können sie's aus der vorliegenden Schrift, die nicht nur über den Streitfall, von dem der Titel spricht, sondern von Diefenbachs Ringen, Hoffen und Leiden überaus eindringlich und unter Vorlegung klarer Zeugnisse erzählt und die vielleicht später einmal als eines der wichtigsten Dokumente zur Kulturgeschichte des Künstlertums in unserer Zeit betrachtet werden wird. Wir aber wollen diese Gelegenheit benutzen, die Leser noch in letzter Stunde vor dem Feste an Diefenbachs Gestaltenfries „Per aspera ad astra" zu erinnern, jene wahrhaft herrliche Schöpfung anmutig edler Kunst, die wir sofort nach ihrem Erscheinen (im zweiten Märzheft dieses Jahres) aufs wärmste der Beachtung unsrer Leser empfohlen haben. Es ist jetzt zur Weihnacht kein einziges „Prachtwerk" erschienen, das an echtem Werte diesem Diefenbachschen nur nahe käme. Hüten wir uns davor, daß wir einen solchen Mann nicht schließlich doch untergehen lassen an unsrer Gleichgiltigkeit, wir, die wir uns etwas einbilden auf die Höhe unsrer Kultur. Diefenbach braucht schleunige Hilfe, soll er sich halten können: wer ihm solche bringen kann, der wende sich etwa an die Lehrerin seiner Kinder, Magdalene Bachmann (Wien-Hütteldorf, Rettichgasse 2).

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Brahms-Phantasie. Radierungen usw. von Max Klinger.

Wir gedenken dieses Werkes noch einmal, um eine irrtümliche Angabe unserer Besprechung zu berichtigen. Dem Referenten hatte einer der ersten 30. unter den 150 Abzügen vorgelegen, die davon genommen sind, und diese dreißig bezeichnen in der That, wie wir angegeben, Max Klinger als Selbstverleger. Während des fortschreitenden Druckes hat aber die Berliner Firma Amsler und Ruthardt (Gebr. Meder) dem Künstler die ganze Auflage abgekauft, so daß nunmehr sie als Verlegerin des großartigen Werkes anzusehen ist. Die weiteren 120 Abzüge tragen denn auch die diesem Verhältnis entsprechende, Verlagsbezeichnung.

Da ich nun doch noch einmal von der Brahms-Phantasie sprechen mußte, so sei mir erlaubt, gleich hier ein Versehen zu verbessern, das mir in meiner Schrift „Max Klingers Griffelkunst" (S. 44) gelegentlich des Bildes auf S. 9 des Brahms-Werkes untergelaufen ist. Zu dem nackt auf dem Bettrande sitzenden Mädchen wächst dort wie aus einem Schlangenringe die Gestalt des geliebten Mannes aus dem Boden empor und kost die Geliebte Wang an Wang — ein vollendeter Ausdruck der Macht des sehnenden Gedankens. Mir stand, als ich jene Erklärungen schrieb, gerade dieses Blatt nur in einem Abzug von unvollendeter Plaite und auch so nur ganz kurze Zeit zur Verfügung. Übrigens widerspricht die übersehene Einzelheit meiner Auffassung des Bildes nicht, sondern sie bestätigt sie.

Bismarck und Moltke. Radierungen von M. Horte. (Berlin, Raimund Mitscher, je 15 Mk., in Vorzugsdrucken je 50 Mk.)

Die beiden sehr schönen, sehr wirkungsvollen und verhältnismäßig sehr billigen großen Blätter werden den Verehrern der dargestellten gewaltigen Persönlichkeiten hoch willkommen sein, denn merkwürdigerweise fehlte es bisher an einer derartigen Veröffentlichung, die allen billigen Forderungen genügte. Man kann an die vorliegenden Radierungen die Ansprüche schon ziemlich hoch stellen, ohne eine Enttäuschung befürchten zu müssen. Bei Bildern, die für den Wandschmuck bestimmt sind, ist es ganz in der Ordnung, daß ihre Wirkung als Schmuck stark mitberücksichtigt wird: ich bin überzeugt, daß Hortes Blätter bei zweckmäßiger Umrahmung (etwa schwarz oder in dunkelgebeiztem Holz bis an den Bildrand, also „ohne Weiß," höchstens mit einem schmalen Goldstreifen innen) in dieser Beziehung alles nur Wünschenswerte leisten. Aber die im Profil gesehenen lebensgroßen Köpfe, die, stark an Lenbachische Werke erinnernd, aus dunkelm Hintergrunde hervorleuchten, schimmern auch von geistigem Leben, und es ist in diesem Falle nicht als ein Vorwurf zu betrachten, daß das Schroffe, das „Eiserne" (zumal, ehe das Greisenalter sie milderte, in Bismarcks Zügen) nicht zum

Digitized by Google

wesentlichsten in der Charakteristik genommen worden. Bei aller Sorgfalt einer Durcharbeitung, die liebevoll bis ins Einzelne geht, haben die Blätter etwas Monumentales, etwas Großes an sich, sind sie einfach und gesammelt in ihrer Wirkung, auch darin den Männern sich anpassend, die sie schildern.

Weihnachtsnummer der modernen Kunst. (Wien, Berlin, Leipzig, Richard Bong, 3 Mk., im Abonnement 1 Mk.)

Wem das Auge durch all den Weihrauch nicht blind gemacht ist, den unsere annoncenfrohen Zeitungen zur Reklame der immer „großartigen" „Errungenschaften" „sensationeller" Neuerungen dampfen lassen, dem kann der Niedergang unserer Familienblattliteratur nicht entgehen. Was man auch gegen die alte Keilsche „Gartenlaube" sagen mochte, sie war kein Blatt, auf dem mit unsichtbarer Tinte geschrieben stand: „nur Geschäft", sie hatte ihre richtigen oder falschen Ideale, aber doch in der That ihre paar Ideale, denen sie immerhin mitunter selbst dann diente, wenn das Geld kostete. Und ebenso stand es mit ihrer Gegnerin, dem „Daheim"; und ebenso mit den Westermannschen „Monatsheften", die sich freilich schon an ein höheres Publikum wendeten, und mit einigen anderen verwandten Unternehmungen noch. Illustrierte Zeitschriften, die in der That nur zum Geldmachen da waren, gab es lange Jahrzehnte lang in Deutschland jedenfalls nicht von Einfluß, denn, wenn sie auftauchten, fanden sie bei den Sortimentern und beim Publikum wenig Unterstützung. Das ist ein Vergangenheitsbild, zu dem ein Blick auf die Verhältnisse der Gegenwart kein erfreuliches Gegenstück bringt. Denn nur wenige ältere und jüngere Unternehmungen halten sich jetzt noch auf achtbarer Höhe, die meisten sinken von Jahr zu Jahr in ihrem Wettbuhlen um den Abonntenen, ihren Gott. Und da einer bei der Augenlust schneller zu fassen ist, als auf dem zeitraubenden Umweg übers gelesene Wort an der Seele, so hat sich die Balgerei ums Bestellgeld vor allem „auf illustrativem Gebiet" entwickelt, und immer mehr und immer „effektvollere" und schließlich bunte oder, wie die Reklamen sie nennen, „farbenprächtige" Bilder wurden mit immer lauterem Geschrei von den streitenden Parteien emporgehalten als die Fahne, ihre Männlein und Weiblein zu sammeln. Das meiste in dieser ganzen Bewegung hat die Bongsche „Moderne Kunst" geleistet, die in künstlerischer Beziehung trotz all ihrer jetzigen „Farbenpracht" lange nicht mehr auf der Höhe ihrer ersten Hefte steht. Ihr neuestes „Weihnachtsheft" ist wieder typisch. Es gibt ja Leute, die Geschmack haben, und sie als Abonnenten zu verachten, wäre thöricht; ein paar gute Bilder in gutem Tonholzschnitt sind also auch hergenommen; die Bongsche Anstalt kann sie „liefern", denn sie hat zumal von dem Franzosen Baude, den sie pflegt, mancherlei gelernt. Aber die Antwort auf die Frage: „was will der Abonnent?" ist durchaus ihr einziger Leitspruch: keine Spur eines anderen Ideals in diesem ganzen prunkenden Hefte. „Vier gegen Einen" — ist es ist nicht ein liebenswerter junger Mann, dieser elegante Herr dort, der den Damen so heldenhaft beim Schneeballschießen Stand hält, daß man ohne weiteres sieht, er muß mindestens Lieutenant d. R. sein? Abonniere, liebe Dame, und du siehst solcher Herren und auch ganz richtiger Leutenants in Uniform in jedem Heft eine ganze Menge! Und dieser Bräutigam da auf dem „Verlobungskuß", ist er nicht auch süß? Aber dann ihr, liebe Herren, die Braut ist doch auch ein netter Schneck, nicht wahr? Und seht auch die „Pierette" in ihrem kurzen Röckchen daraufhin an, ob etwa für euch minder gesorgt wird — in jedem Hefte gibt es so etwas, abonniert also auch ihr, liebe Herren! „Abonniert, abonniert", just aus jedem Bilde heraus schreit einem so etwas in die Ohren, bis die Reklamen für gute Inserenten losgehen (in denen wir u. a. erfahren, daß der Greuel jedes Menschen von Geschmack, die fürchterlichen Abziehbilder auf Glas, „Diaphanien" genannt, „das schönste Weihnachtsgeschenk" sind) und schließlich das „zweite Rückgrat" des ganzen Unternehmens, der Anzeigenteil. Ist es ein Kunststück, „für wenig Geld unglaublich viel zu bieten", wenn man zugleich mit den anständigen Leuten jeden Geschmackspöbel zum Kaufe lockt, auf daß es die Masse bringe? In diesem internationalen Weihnachtsgesang fürs Geschäft fehlt nur ein Ton, der einer schlichten, einfach-herzlichen, edel-deutschen Kunst, wie sie uns aus mancher Männer Händen, vor allem aber aus denen Ludwig Richters einst ihre stillen Gaben bescherte — sie würde sich halt zu ärmlich ausnehmen im großen Potpourri. Wir wollen uns vor den Sozialdemokraten hüten, sie könnten aus dieser Sorte unserer Familienblatt-Literatur wundersame Schlüsse auf unsere „Bourgeoisie" ziehen. Und zumal daraus, daß sich schier unsere gesamte Presse dazu hergibt, hier die Fanfaren zu blasen.

Bilder aus dem modernen Leben von A. Conadam, M. Flashar, E. Harburger, René Reinicke, H. Schlittgen u. a. (München, Braun und Schneider, geb. 6,50 Mk.)

In besonders sorgfältigem Druck und auf gutem Papier Vergrößerungen nach meisterlichen Zeichnungen der „Fliegenden Blätter." Da hätten wir also auch sozusagen „Studien aus der Gesellschaft", demnach, was den Stoff anlangt, dasselbe, was jetzt in so vielen Familienblättern bis zum Überdrusse gepflegt wird. Aber hier ist kein Dienen sondern eine Überlegenheit, kein bewundernd blödes Abmalen sondern ein geistvolles Beleuchten durch Leute, die „darüber" stehen, mit einem Worte: hier ist Kunst. Man könnte sich in manche dieser Bilder, die sich ursprünglich doch nur als „Illustrationen zu Witzen" gegeben haben, halbe Stunden lang vertiefen, so fein sind sie gesehen, so sehr geben sie ein charakteristisches Leben, das Stand hält und sich von dem Augenblicke der Handlung weg nach dem Früher und Später hin vor dem Auge des Beschauers ausdehnt. Die Leitung der „Fliegenden Blätter", die mit so außerordentlicher Unbefangenheit die verschiedenen Stilarten der heiteren Zeichenkunst vom Groteske bis zum Feinstkomischen pflegt, hat hier ein Album vornehmster Spötterei mit dem Griffel geschaffen, das mit seinem geistreichen Realismus vielleicht auch die beste bildnerische Sitten schilderung aus unserer Salonwelt ist, die wir haben. Rein zeichnerisch betrachtet steht dabei alles, was hier geboten ist, auf der Höhe, und vieles davon gibt selbst für Feinschmecker an künstlerischen Genüssen noch Leckerbissen. Das gilt auch von der Reproduktion, insbesondere soweit Tonschnitte in Frage kommen: wir freuen uns, daß bei vielen Blättern die Holzschneider kenntlich gemacht sind, denn Namen wie Strobel, Scheidner, Schlumprecht und Kresse verdienen es nach diesen Leistungen, daß der Kunstfreund sie sich merkt. Ceterum censeo: bleiben wir der Firma Braun und Schneider dafür erkenntlich, daß sie die „Fliegenden" und alles, was mit ihnen zusammenhängt, als das, was sie sind, erhalten!

Lauterburgs illustrierter Abreißkalender für Deutschland 1895. (Hannover, J. C. König & Ebhardt.)

Wir haben den hübschen Abreißkalender für die Schweiz empfohlen, dieser für Deutschland gibt für unser Reich, was jener für die Schweiz gab, also „365 Bilder aus Deutschlands Gauen mit geschichtlichen und geographischen Notizen." Wer den Kalender benutzt, macht also, sozusagen, während des Jahres eine kleine Gedankenreise mit 365 Stationen durch unser Vaterland. Die Zeichnungen sind anspruchslos, aber ganz nett.

Digitized by Google

* **Zur Entwickelung der Malerei** findet sich eine interessante kleine Studie an einer Stelle, wo man sie nicht suchen sollte, nämlich im neuesten, dem fünften Bande von Karl Lamprechts „Deutscher Geschichte". Man lese das Folgende:

„Deutet man psychologische Beobachtungen nicht künstlich, so ergibt sich das Sehen selbst schon als ein Schließen; der Schluß vollzieht sich in einer Gesichtsvorstellung, wie er sich in anderen Fällen in Form sprachlich ausgedrückter Begriffe vollzieht. Alles Empfinden gibt aber nicht ein absolutes, sondern ein relatives Maß der Dinge wieder; so auch die Gesichtsempfindung: sie löst von den Objekten ein inneres Nachbild gleichsam ab und bringt dieses zum Bewußtsein. Das kann nicht geschehen und geschieht vor allem beim künstlerischen Sehen nicht, ohne daß das innere Bild einseitig wird, sich auf bestimmte Teile der Sinnesempfindung konzentriert.

Nun treten dem malerischen Sehen drei verschiedene Bestandteile des sinnlich Sichtbaren entgegen, Umrisse, Farben und Lichter. Diese hat es aufzunehmen und in subjektiver Weise zu verarbeiten. Dabei sind freilich Farbe und Licht, ja sogar Farbe, Licht und Kontur nicht absolute Gegensätze. Wohl aber relative. Gewiß ist eine Farbe ohne Licht nicht denkbar, aber sie kann doch im besonderen Sinne vom Licht umspielt sein, im Lichte leben oder nicht. Und der Umriß kann allerdings in Farbe und Licht verschwinden, er kann zum fast nicht unterscheidbaren Saume werden: gleichwohl bildet er für das körperliche Sehen immer eine unbedingte Voraussetzung.

Nun sehen wir heutzutage künstlerisch Umrisse, Farben und Lichter. Indes in den verschiedenen Arten der Malerei keineswegs in gleichem Verhältnis zu einander. Das Bildnis z. B. gestattet ein Aufgeben fester Umrisse weniger, als mancher andere Zweig der Malerei; das menschliche Antlitz bietet eine so kleine Fläche, daß sie das moderne Auge, genügend nahe gebracht, der Regel nach noch bis in jede Einzelheit beherrscht. So überwiegt im Bildnis der Regel nach noch der Umriß das Licht und die Farbe, wenn auch diesen ein steigender Anteil an Wiedergabe und Charakteristik gewährt wird. In der Landschaft dagegen verschwimmen uns die Umrisse und ein zeichnerisch jede Kontur wiedergebendes Landschaftsbild erscheint uns heutzutage deshalb nicht als künstlerische, sondern als künstliche Lösung; es sei denn, es gehöre der Vergangenheit an und wir betrachten es mit dem Auge historischer Aneignung.

Wie wir noch für die verschiedenen Gattungen der Malerei Unterschiede machen zwischen dem Verhältnis von Kontur, Farbe und Licht, so bestehen nun solche Unterschiede für die einzelnen Zeitalter der Entwickelung der Malerei in ungleich höherem Grade. Die ältesten Perioden bewältigen, etwas schematisch und ein wenig zu scharf ausgedrückt, künstlerisch nur den Umriß; erst später wird die Farbe ästhetisch bewältigt und noch viel später das Licht.

Die älteste deutsche Malkunst gab nur den Umriß der Dinge. Und zwar gab sie ihn noch keineswegs naturgetreu, sondern unbewußt stilisiert; es sind die Perioden der bloßen Ornamentik bis zum 8. Jahrhundert, der typischen Wiedergabe des Umrisses vom 8. bis zum 11. Jahrhundert, der konventionellen Darstellung vom 11. bis zum 15. Jahrhundert. In ihnen näherte sich der unbewußt stilisierte Umriß immer mehr der Wirklichkeit.

Durch das 14. und teilweise 15. Jahrhundert, die Periode der bürgerlichen Kultur, wird das Zeitalter eingeleitet, da der naturalistische Umriß erreicht ward, wo in diesem wichtigsten Punkte das menschliche Auge die Natur beherrschen lernte, indem sie ihr genauestes Verständnis erwarb: Kenntnis und Beherrschung der Natur bedingen sich gegenseitig. Es war der Anfang des eigentlichen, schon halb modernen malerischen Verständnisses.

Jedoch die volle Herrschaft, eine gleichsam persönliche Gewalt über den Umriß, erlangte die deutsche Entwicklung doch erst mit der Periode der großen Malerei seit dem dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Nun wird der Umriß aus der genauesten naturalistischen Kenntnis seines Wesens heraus allmählich bewußt stilisiert: d. h. er wird idealisiert; und aus dem engsten Kleben am Thatsächlichen der Einzelerscheinung erhebt sich die Kunst eines Dürer und Holbein zur Forderung der idealischen Zeichnung der Außenwelt, der idealischen Wiedergabe namentlich der Umrisse des menschlichen Körpers.

Inzwischen aber war auch die Farbe längst in die Entwickelung der Malerei eingetreten.

Bis ins 11. Jahrhundert hinein, bis zum Schluß der typischen Periode des Umrisses, war die Farbe ein malerisch indifferentes Element. Nicht als ob man keine Freude an der Farbe gehabt hätte; das Wachsen der Teilnahme namentlich am farbig Glänzenden läßt sich vielmehr an der Mehrung der sprachlichen Bezeichnungen dafür sehr wohl verfolgen; und die karlingische Zeit verfügte schon über einen besonderen Geschmack für das Nebeneinander der Farben im bemalten Ornament. Was aber fehlte, das war die Verbindung der Farbenempfindlichkeit, mit dem Sinn für die den Gegenständen spezifisch eignende Färbung, also für unmittelbare künstlerische Wiedergabe der farbigen Außenwelt: noch der St. Gallener Psalter aus dem Ende des 9. Jahrhunderts und manches spätere Kunstwerk enthält rote, grüne, gelbe Pferde.

Dieser Sinn ward in der folgenden Periode, die etwa mit den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts abschloß, gewonnen. Jetzt wurde die Farbe als ein notwendiges Element für die Wiedergabe der Außenwelt erfaßt. Aber freilich nur als rohe Lokalfarbe, nicht plastisch und am allerwenigsten etwa schon im Sinne des Kolorits. Man tuschte mehr an, als man malte: die Farbe war noch eine konventionelle Beigabe, sie besaß noch nicht eigenes Leben und noch viel weniger Beziehungen zu den Nachbarfarben und zum Licht; sie deckte mehr als daß sie rundete und modellierte.

Ganz anders im 15. und 16. Jahrhundert, von den van Eycks bis zu den Vorgängern der großen Holländer und Vlamen. Jetzt kannte man das Wesen der einzelnen Farbe ganz, man modellierte mit ihr bis ins feinste, man hatte sie naturalistisch erfaßt, und mit ihrem vollen Verständnis verband sich ein überaus entwickelter Farbengeschmack. Was aber noch fehlte, das war der Sinn für das Verhältnis der Farbe zum Licht. Man wußte die Modellierung nicht mit den Lichtreflexen in Einklang zu bringen, viel weniger das ganze Bild mit bestimmtem Licht zu beherrschen oder in bestimmtes Licht zu tauchen: der goldbraune Ton im Genter Altarbild der van Eycks, an sich fast eine Wundererscheinung in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, darf über diesen Zusammenhang nicht täuschen; er harmonisiert nur die Farben, ohne sie zu beleuchten. Der Regel nach aber modellierte man im 15. und 16. Jahrhundert die Lichter ins Weiße, Graue, Gelbe oder in eine durch Weiß oder Gelb gebrochene Nüance der Hauptfarbe: eine sehr rohe Annäherung noch an das wahre Verständnis des Lichtes. So haben sehr deutlich Stephan Lochener und Rogier van der Weyden, David und Jan Joest gearbeitet; diskreter, aber in gleicher Manier, verfuhren die van Eycks und auch noch Dürer. Bezeichnend für diese Auffassung sind die Grisaillen, die grauweiß in grau oder gelbweiß in gelb, grünweiß in grün, braunweiß in braun gemalten Bilder: auf einem Tafelwerk, etwa dem Rogiers van der Weyden im Städelschen Museum zu Frankfurt a. M., fallen sie neben Bildern voller Farbe kaum auf, wäh-

Digitized by Google

rend sie später, etwa in den Blumenstücken der vlamischen Schule, archaisch erscheinen und neben der ganzen, nunmehr erreichten Farbenwelt stören. Diese Grisaillen aber waren noch eine beliebte Malform Dürers und Holbeins; ihnen kann man die Passion in der Albertina und noch mehr die herrlichen Bilder Holbeins im Prager Museum zuzählen.

Auch nach den Tagen unserer ersten großen Malerei in den frühen Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts starb diese Art der Modellierung noch nicht aus. Aber wurde sie bis dahin als Ergebnis eigener ansteigender Entwicklung sicher und natürlich gehandhabt, so erschien sie jetzt unter dem Einfluß der Italiener bald als grobe Manier; schon Lukas von Leiden hat gelegentlich auffallend ausgedehnte weiße Lichter, anderer unmittelbarer Nachahmer der Italiener nicht zu gedenken. Erst die letzten Vorgänger der großen niederländischen Koloristen, namentlich in Flandern, lassen den weißen Aufsatz des Lichts ziemlich vollständig verschwinden, so Coxcyen, die Pourbus, van Orley und andere; aber auch sie behalten doch noch die im Umriß feste Abgrenzung der Farben, also die zeichnerische Manier eines Dürer und Holbein, die von der mechanischen Behandlung des Lichtes unzertrennlich ist.

Der Fortschritt ging hier teilweise aus von den Meistern, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Umrisse weniger zu betonen und darum die Farben zu vertreiben begannen, einem Barthel Bruyn z. B. und anderen. Und gleichzeitig lief neben diesem Bestreben ein anderes, noch viel wichtigeres her: das Gehen ins Lichte. Beides war die Art der späteren Kölner und der ersten Vorläufer der zweiten vlamisch holländischen Blütezeit; hieher gehört das große Leidener Bild des Lukas von Leiden und nicht minder die Malerei des Quentin Massijs. In Oberdeutschland aber erblühte schon vor diesen Meistern in Mathias Grünewald ein Kolorist, der den Niederländern weit voraus war und neben ihm standen Maler, wie Hans Leu, Baldung und Altdorfer. Leider wurde dann freilich dieser ganze Aufschwung durch Aufnahme italienischer Einflüsse gestört. Aber völlig ging er darum doch nicht verloren. Immer mehr näherte man sich im Laufe des späteren 16. Jahrhunderts, nun vor allem wieder im Niederland, dem unmittelbaren malerischen Ergreifen des Lichtes; die Lehrer von Rubens und Rembrandt, Otto van Veen und Pieter Lastmann, und Landschafter wie Roelant Saverij, standen nur noch wenige Schritte von der glücklichen Beantwortung der Frage.

Gelöst ward sie durch die Malerfürsten der vlamischen und holländischen Schule des 17. Jahrhunderts. Bei ihnen ist der zeichnerische Umriß verschwunden; Dürer war Meister des Kupferstichs, Rembrandt ist Meister der Radierung. So ist jetzt die Farbe ins vollste Recht getreten; ein Frans Hals malt in späterer Zeit nur durch Aneinandersetzen farbiger Klexe. Auf diesen Errungenschaften erhebt sich dann die erste malerische Wiedergabe des Lichtes. Freilich nicht naturalistisch wird es zunächst erfaßt; es wird unbewußt stilisiert, gleichsam ornamentiert, wie der Umriß anfangs, wie auch die Farbe stilisiert worden war. Der Meister derart stilisierten Lichtes ist Rembrandt. Aber auch Rubens steht ganz auf diesem Boden: das ergibt sich alsbald, wenn man die Landschaften Rembrandts und Rubens' vergleichend betrachtet. Die Brüsseler Landschaft des Rubens aber wiederum hat fast völlig genau Stimmung, Ton und Belichtungsart des Judenkirchhofs von Ruisdael in der Dresdner Galerie. Auf dem Boden unbewußt stilisierter Bewältigung des Lichtes stehen sie alle, die Großen und Kleinen des 17. Jahrhunderts, Vlamen wie Holländer; und ihre Errungenschaften haben den Gang der Malerei bestimmt, bis mit der Freilichtmalerei unserer Tage die naturalistische wie auch schon die bewußt stilisierte Wiedergabe des Lichtes begonnen hat." —

Soweit Lamprecht, der dann zu seinem Ausgangspunkte für diese Betrachtung, der Malerei im 14. Jahrhundert, zurückkehrt. Sein großes Werk enthält übrigens noch eine ganze Anzahl kennenswerter Anregungen zur Geschichte der Künste.

Vermischtes.

Vermischte Literatur.

Helmuth von Moltkes Briefe an seine Braut und Frau. Herausgegeben von J. Kürschner. 2 Bände (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 10 Mk.)

Moltkes Gestalt steht unter den Deutschen in unumstrittener Größe da; wie vor kaum einer zweiten schweigt vor ihr der Streit der Parteien — er gehört zu denen, welche das Volk nicht nur bewundert, sondern liebt. Und so kann auch diese Sammlung auf unsre Teilnahme rechnen, die uns den Menschen schlicht als Menschen zeigt, der zu der Frau seiner Wahl sich ausspricht. Sie ist anregend, ja fesselnd an vielen Stellen in mehr als einer Beziehung — empfohlen zu werden braucht sie ja bei der Person des Briefschreibers nicht erst.

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung des Herrn Verfassers.)

Billige Bücher.

Mit dem Herannahen des Weihnachtsfestes tritt für den Buchhandel die Hochsaison ein, auf die schon lange vorgearbeitet worden ist. Die Schaufenster der Sortimente sind aufs glänzendste geschmückt, daß der Blick des harmlosen Vorübergehenden angezogen, gelockt und der Arme, listig, tückisch in die Falle gezogen, widerstandslos zum Käufer wird. Unzählige buntgezierte, bildergeschmückte Kataloge flattern hinaus in die Welt, darin alte und neue Produktionen des Buchgewerbes in den wohlwollendsten Worten besprochen und gepriesen werden.

Die Weihnachtszeit ist für den deutschen Buchhandel so eigentlich die einzige Zeit im Jahr, in der die schöne Literatur noch Käufer findet. Es ist eine alte Klage, daß wie in keinem anderen Lande der Welt der Absatz der Bücher rein unterhaltender Gattung so gering ist, wie im Lande der Dichter und Denker. Wunderbar und mit diesem Umstand kaum in Einklang zu bringen ist die längst erkannte Thatsache, daß nirgends so wie im deutschen Reich sich das Institut der Leihbibliotheken entwickelt hat, und das leider zum Nachteil von Autoren und Verlegern. Das romanlesende Publikum borgt sich seinen Literaturbedarf entweder bei jenen Bibliotheken oder bei solchen Freunden und Bekannten, denen der Beruf oder irgend ein glücklicher Zufall die gewünschten Bücher in den Besitz gespielt haben. Jeder, der ein neues Buch erhalten hat, verborgt es der Reihe nach an sämtliche Bekannten nach dem altbewährten Grundsatz: do ut des. Aber am auffallendsten ist die Erscheinung, daß selbst Fachleute, wie Kritiker und Rezensenten, die doch fast ausnahmslos auch produktiv auftreten, ihre Freiexemplare weiter verborgen. Sind sich die Herren denn nicht klar, daß sie durch solche Handlungsweise den Autoren und dem Buchhandel Schaden bringen? Die Herren, die sich in Leipzig

Digitized by Google

alljährlich zum Cantateessen versammeln, sollten doch endlich, schon im eigenen Interesse, Stellung gegen diese Unsitte nehmen.

Bei derselben Gelegenheit könnten die Herren einer andern Frage auch näher treten, die vielleicht doch das deutsche lesende, aber auch kaufende Publikum beeinflußt. Sind die in unserer Zeit für leichte Lektüre notierten Preise nicht am Ende doch zu hoch? Ein Blick in die diesjährigen Kataloge könnte uns das beinahe vermuten lassen.

Frankreich wird immer als das Land gepriesen, wo Schriftsteller und Verleger die bedeutendsten Gewinne erzielen, aber in diesem Eldorado stellen die Herren auch nicht so hohe Anforderungen an den kaufenden Leser wie bei uns.

Der Durchschnittspreis für einen Roman ist in Frankreich 3,50 Franken, mag der Autor Daudet, Ohnet, Zola oder wie auch sonst heißen. Und in Deutschland? Nehmen wir nur zum Beispiel die neuesten Erscheinungen an, da ist der Preis für einen Band von Sudermann 6 Mark, von Lauff 7, von Heyse ebenfalls 7, von Eckstein gar 8 Mark. Hiezu kommt, daß der deutsche Schriftsteller öfters mehr als einen Band zu seinem Werk beansprucht, wodurch man nicht selten 12, 15 und mehr Mark für einen einzigen Roman zu erlegen hat.

Wie viele Menschen sind aber in den Verhältnissen, daß sie so hohe Preise bezahlen können, auch dann, wenn ihnen die Lektüre die liebste Unterhaltung ist?

In Deutschland werden uns allerdings die Bücher gleich fertig eingebunden geboten. Der Verleger rechnet von vornherein, daß man seine Bücher kauft, um sie in die Bücherei einzureihen, daher die „Pracht-“ und „stilvollen“ Einbände! Aber erstens gibt es Raffinés, denen Kalikoeinbände ein Greuel sind und solcher ist die große Mehrzahl, und dann: wie kann man bei dem Erwerben einer Novität wissen, ob das Werk auch wirklich wert ist, aufbewahrt zu werden? Man liest doch leider oft ein Buch, um es nie wieder in die Hand zu nehmen. Haben sich die einzelnen Werke bewährt, dann ist es Zeit, durch reichere Ausstattung ihren Wert auch äußerlich zu kennzeichnen. Das thut auch der Franzose. Er hat auch seine Prachtausgaben für anerkannte gute Romane, und diese erzielen dann dort Preise, die für unsere anerzogenen Begriffe geradezu phantastisch erscheinen. Anfangs aber haben sie alle erst im bescheidenen Gewand die Gunst der Leser erwerben müssen. Von solchen Luxusausgaben zu wohlfeilen Preisen, wie die Spekulation in Frankreich sie jetzt auf den Markt bringt, wollen wir hier nicht reden. Sie sind nicht jedermanns Sache.

Doch eine weitere Erscheinung wollen wir hier erwähnen. Wer viel in Frankreich gereist ist, wird sehr oft Gelegenheit gehabt haben, zu bemerken, wie ein Reisender auf dem Bahnhof ein Buch erwirbt, um es dann, nachdem er es ausgelesen, beim Verlassen des Zuges ruhig liegen zu lassen. Es ist das nicht etwa ein Zeichen der Unzufriedenheit mit dem Gelesenen, sondern nur ein Akt der Bequemlichkeit. Will er später noch einmal das Buch lesen, so kauft er es sich einfach noch einmal. Was soll man sich mit dem Buch weiter schleppen oder zuhause die Schränke damit vollstopfen? Diese sollen doch für eine, der Geschmacksrichtung des Besitzers angepaßte, eine „gewählte“ Bücherjammlung aufbewahrt bleiben. Solche liegen gelassene Bücher kommen dann den Hospitälern zu gut, wodurch noch eine Wohlthat erreicht wird. Bei den hohen Bücherpreisen in Deutschland kann niemand daran denken, ein Gleiches zu thun. Die Bücher werden eben aufbewahrt, mögen sie die Mühe wert sein oder nicht.

Verschiedene Verleger haben diesen Mangel bei uns auch schon erkannt und billige Ausgaben veranstaltet: aber fragen wir offen: sind diese Ausgaben auch nur mit den einfachsten unserer westlichen Nachbarn zu vergleichen? Druck und Papier meistens recht mittelmäßig, weiße Ränder kaum vorhanden, mit einem Wort: unnobel. Und außerdem bringen alle diese Ausgaben nicht durchweg Neues. Es sind darin nur enthalten entweder Übersetzungen oder Neudrucke von Romanen und Novellen, die zuerst in Zeitschriften erschienen sind.

Als der Verein der Bücherfreunde sich in Berlin aufthat, hätte man, nach dem stolzen Programm, das er veröffentlichte, auf eine endliche Besserung auch hoffen können, jedoch auch er vernachlässigt die wirklichen Bedürfnisse.

Möge der deutsche Buchhandel endlich hierin eine Wandlung eintreten lassen, und der Absatz seiner Produktionen wird sich heben und jene Höhe erreichen, die einer ureigensten Eigenschaft der Nation entspricht, die doch unter allen stets die am meisten bücherliebende bleiben wird. J. Pereira.

Wir drucken diese Klagen ab, weil dadurch wieder einmal unser deutscher Bücherjammer vor das Bewußtsein gestellt wird, und das muß immer und immer wieder geschehen, solls besser werden. Die letzte Ursache des Leidens bleibt aber doch unsere Nationalschäbigkeit bei allen Geldausgaben für geistige Güter und diese hat der Herr Einsender unserer Meinung nach nicht genügend besprechen. So mögen sich denn an Pereiras Zeilen noch einige anschließen, die Schneidewin jüngst gelegentlich einer Bücherrezension im „Hannoverschen Kurier“ drucken ließ. Der Verfasser spricht da von einem Sonette Edmondos de Amici, das Hamerling übersetzt hat: „Es ist eine geistvolle Satire und zugleich ein tiefernstes Klagelied auf die Not der Bücher, die also in Italien so gut bestehen muß, wie in Deutschland. Es wird bei uns nicht besser werden, ehe nicht die deutsche Männerwelt die Ehrenpflicht empfindet, wenn auch nur ein Zwanzigstel ihres Jahresbudgets für Bier, Tabak und Skat diesen Posten zu entziehen und auf den Ankauf guter Bücher mit Auswahl je nach Geschmack und Neigung zu übertragen. Es lautet:

Von einem Bürschchen, das mein Buch erstanden,
Entlehnt es sein Professor erst, sein alter,
Und ließ es gaukeln dann wie einen Falter
Bei sechs steinreichen Damen, ihm verwandten.

Die Letzte lieh's an einen ihr bekannten
Bureauchef — stets als Freund von Büchern galt er! —
Im Amt die Runde vom Kanzleiverwalter
Macht's hierauf bis zum jüngsten Praktikanten.

Der schickt es, als er war damit zu Rande,
Nach Syrakus, an sein geliebtes Klärchen:
Die nach Turin, an einen Herrn von Stande:

»Sie Glückspilz!«, spricht zu mir heut dieses Herrchen,
»Man reißt sich um Ihr Buch!« — (Die Gaunerbande!
Sie reißt sich — um ein einzig Exemplärchen!)“

Wir haben es vor nicht langer Zeit erlebt, daß in Gesellschaft eine wohlhabende Hochschulprofessorsgattin bat, ihr ein Bändchen Reklam (zu 20 Pf.) zu leihen, da das betreffende Buch doch sehr interessant sein müsse, und daß eine andere Anwesende dann einfiel: „ach, nach der Frau Professor darf ichs auch wohl einen Tag bekommen?“ Was angeführt sei, damit auch die Damen nicht wähnten, das eben vom Bier-, Tabak- und Skatbudget der Herren Gesagte träfe im Reiche der Kaffekränzchen auf kein Seitenstück. K.-L.

Inhalt: **Staatliche und Volkskunst.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur 50. Schriften über Literatur 12. Etwas über Lyrik. — Theater: Schriften über Dramatik und Bühnenwesen. — Bildende Künste: Kunstliteratur. Kunstblätter und Bilderwerke. — Vermischtes: Vermischte Literatur.

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

Im Verlage von O. R. Reisland in Leipzig erschien soeben:

Avenarius, Lebe! Eine Dichtung. In Renaissance-Umschlag 2 M. Max Koch (Schlesische Zeitung): Wundervoll ist es Avenarius gelungen, in das alte lyrische Thema vom Liebesleide das gewaltige Notmotiv der Gegenwart zu verweben. Als dringende Aufforderung, die herrliche Dichtung selbst zur Hand zu nehmen, möchten diese Zeilen gelten. Otto Lyon (Zschr. f. d. d. U.): Gerade das, was wir sonst in unsrer modernen Dichtung vielfach so schmerzlich vermissen, finden wir bei Avenarius in reicher Fülle vor: wirkliche schöpferische Kraft, Reinheit, Tiefe und Größe. Eine weitausgreifende dichterische Phantasie reißt uns in mächtigem Fluge zu ungeahnten, neuen Welten mit sich fort, und wir stehen erstaunt und erschüttert, wir fühlen: das ist endlich einmal wieder der Flügelschlag des echten Dichters. Arthur Seidl (Deutsche Wacht): Eine tiefsinnere, tiefernste, wahrhaft ergreifende Lebenserfahrung, ein köstlich Gemisch von Dichtung und Wahrheit spricht aus dem Werke zugleich ein beredter, hochsinniger und warmherziger Ausdruck der Zeit selber . . . Meisterhafte Beherrschung und sachkundige Anwendung der verschiedenartigsten Formen in jedem einzelnen Abschnitt dieses Seelendramas in lyrischem Rahmen, sowie ein planvoller, stets entsprechender Wechsel der Rhythmen und Metren je nach gegebenem Stimmungsinhalt vervollständigen und ergänzen diesen Eindruck wahrster, herrlichster Kunstgestaltung. M. G. Conrad (Gesellschaft): „Lebe!" ist ein Festtagswerk, in dem alles zusammenklingt, vom schlichten Liede bis zum schwungvollen Hymnus, von der schmerzlichen Klage bis zum jauchzenden Psalm: — alles was ein Gott zum Erleiden und Erleben in eines starken Menschen Brust zusammengepreßt hat. Ein Buch der Erlösung ist diese zyklische Dichtung, ein Heilandsgeschenk an die Mühseligen und Beladenen. Und in der neueren deutschen Lyrik wird es leuchten in reinem Geistesglanze, der nicht zu trüben ist.

Im Verlage von L. Ehlermann in Dresden erschienen früher:

Avenarius, Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850. 2. verm. u. verb. Aufl., stilgemäß gebunden 7 M. 50 Pf. Klaus Groth (Kieler Zeitung): „Die Arbeit eines entschlossenen, unabhängigen Mannes von Geschmack und Urteil! . . Beiden (Avenarius und Theodor Storm) gemeinsam ist die Wahrhaftigkeit der Ueberzeugung, ohne Rücksicht und Vorsicht nur das aufzunehmen, was sie für vorzüglich halten, und eine gewichtige Regel: das Fernhalten aller leeren Phrase, „aller jener weichlich schmachtenden Reimereien, die ihr Gedeihen in den Blumenlesen weniger dem Urteil der Urteilsfähigen, als der Rücksicht aufs Anthologieen-konsumirende Geschlecht der Backfische verdanken". Es ist ein Buch, das jahrelang vorhält, ein Extrakt aus den schönsten Blüten, die inniges deutsches Gemüt seit dreißig Jahren in allen Gauen aus dem Herzblut hat wachsen machen." Vom Fels zum Meer: „Der Vergleich mit den landläufig zusammengestoppelten Anthologieen wäre eine Beleidigung für diese Sammlung. Es ist ein literarhistorisches Werk im eminenten Sinne. . . Wie spiegelt es den Charater der lyrischen und lyrisch-epischen Dichtung in den letzten drei Jahrzehnten! Zugleich ist das Buch eine Quelle reinsten und erfrischendsten Genusses und namentlich für den mit der modernen Literatur Vertrauten auch eine scharfe Kritik." Franz Muncker (Münchner Allgem. Ztg.): „Für die ästhetische Treffsicherheit bürgt schon der Name des Herausgebers; der außerordentlich reiche und gediegene Inhalt wird den billigen Beurteiler vollauf befriedigen." Schwäbischer Merkur: Als ‚Natur' könnte man das bezeichnen, wonach Avenarius gegriffen; gesunde, werdende Natur um uns her und in uns; und wir stehen nicht an, sein Buch als höchst bedeutsam hervorragend zu bezeichnen."

Avenarius, Die Kinder von Wohldorf. Geh. 2 M., eleg. geb. 2 M. 50 Pf. Deutsche Presse (Max Koch): „Avenarius' Dichtung und der Beifall, den sie findet, kann geradezu als ein Maßstab angesehen werden, wie weit der verbildete Geschmack des Publikums noch dem Eindruck einfacher Schönheit zugänglich ist." Literarischer Merkur (Prof. Lederer): „In anmutigstem Gewande ein Büchlein, welches den Leser wie Nachtigallenschlag neben Zeisig- und Spatzengezwitscher berührt. . . Avenarius hat mit seinen „Kindern von Wohldorf" ein Ganzes und Schönes geschaffen. Es ist mehr ein erhabenes lyrisches Gedicht, als ein Epos. Man kann sich das Lied von der Macht des Gesanges kaum in vollendeterer Darstellung denken." Die Gesellschaft (M. G. Conrad): Es ist ein herrlicher Meistersang von der Macht genialer Menschenliebe über das verkümmerte Alltagsvolk, den Ferdinand Avenarius in diesem hehren Spielmannsliede anstimmt." Romanzeitung (O. v. Leixner): „Die Dichtung enthält entzückend schöne, innige Stellen voll Gemütsanmut. Ich lege sie allen warmen Menschen an das Herz. Blätter f. lit. Unterhaltung (Ernst Ziel): „„Die Kinder von Wohldorf"" verdienen die allgemeinste Beachtung."

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeauxrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

Verlag von C. A. Schwetschke & Sohn in Braunschweig.

M. P. L. Bouvier's
Handbuch der Ölmalerei
für Künstler und Kunstfreunde.
7. Auflage. Preis 8 Mk. (60
Die Kunst der Malerei.
Eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst von Prof. Ad. Ehrhardt.
2. Auflage.
Mit 53 Tafeln und Text-Illustrationen.
Preis 10 Mk.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Neue Mal- und Brandvorlagen

(Zwei Hefte enth. je 6 Blatt u. je 6 Pausen dazu. Größe 36/49 cm. Preis pro Heft 6 M.) sehr **practisch**, schön und **vielfach** verwendbar, **einzig in ihrer Art**, empfiehlt **G. A. Poll, Halle a/S. 2.** Specialgeschäft für Malerei, Holzbrand- und Kerbschnitz-Arbeiten. Illustr. Preisliste gratis und franco. (25

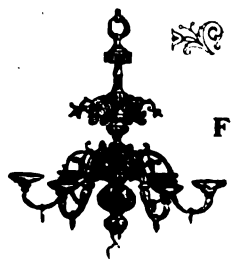
Relief-Landkarten

aller Länder und Größen, **unzerbrechlich, leicht,** in genauester kunstvollster Ausführung. Reichhaltiger Katalog gratis.

19) **L. Deichmann,** Geographische Anstalt. Cassel.

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt **H. Meyer Wwe.** (61 Lederhandlung, Braunschweig.

Praktische Lehranstalt W. Cronenberg Schloß Grönenbach, bayr. Algäu, gegr. 1858 für Gesamt-Photographie u. mech. Vervielf., als Lichtdruck, Zinkographie, Autotypie amer. System, Emaille-Verfahren, Photogravüre. Illustr. Prospekt à Mk. 2.40 zu Diensten. (34



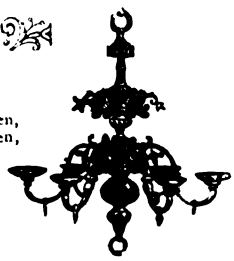
K. M. SEIFERT

Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Standerlampen, Tischleuchtern etc für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.



Digitized by Google

Erste und grösste Musikinstrumenten- und Saitenfabrik

HERMANN TRAPP

in Wildstein bei Eger (Böhmen).

Lieferant

für Kirchen-, Theater- und Militär-Musik.

In hiesiger Gegend sind nahe an 10,000 vorzügliche Arbeiter der Musikwaarenbranche, die alle existirenden Musikinstrumente und deren Bestandtheile erzeugen, es unterlasse daher kein Musiker, oder der ein Instrument oder Saiten und dergl. zu kaufen beabsichtigt, Preislisten, welche umsonst und frei versandt werden, zu verlangen. (28

Volle Garantie für reinste Stimmung.

Directeste und billigste Bezugsquelle.

Mein Heim – mein Stolz!

„Illustrirte Zeitschrift für Innen-Dekoration"

zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume.

Herausgegeben von

Professor **Hermann Goetz** und **Alexander Koch**

Leipzig-Darmstadt-Wien.

Band V (1894) mit ca. **400 Illustrationen** hat folgenden Inhalt:

Januar: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Februar: Gothische Möbel und gothische Interieurs.
März: Decorative Wand- und Glasmalereien.
April: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Mai: Innen-Architektur und Interieurs.
Juni: Stoff-Arrangements, Triumphbogen, Fantasie-Möbel.
Juli: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
August Amerikanische Grill works u. bezügliche deutsche Interieurs.
September: Küchen- und Badezimmer-Einrichtungen.
October: Möbel und Interieurs.
November: Tafelsilber u. Tafelarrangements.
December: Inhalt wie Juli-Heft oder Kunstschmiedearbeiten

Bezugspreis 1/4jährl. (3 Hefte) **5** Mk., Ausland **5,50** Mk.

Der **komplete Jahrgang** kostet: **in Heften Mark 20.–** **elegant gebunden Mark 25.–** (36

Kunstgew. Verlag Alexander Koch, Darmstadt Nr. 114.

Ca. 1000 verschied. u. elegante

Holzgegenstände

zum **Brennen, Schnitzen** und **Bemalen** liefert billigst und schnellstens (50 ab Fabriklager

H. Evers, Köln.

Grosser Auswahl-Katalog

Jedermann franco zu Diensten.

Jede Dame ist! *im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.*

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20, M. 26 u. M. 31.

PATENT BRENNAPPARAT **Mk. 6,50.**

Gustav Fritzsche, Leipzig,

König. Hoflieferant.

Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat. (7

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft (23

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

Täglich geöffnet von 9–5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9–1 Uhr.

Eintritt 50 Pf.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Secretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.

Der Vorstand.

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn.

à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig.

46

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** Gallerie-Bilder Italiens, (43 **Handzeichnungen,** gratis und franko von G. Brogi 1 Via Tornabuoni, Florenz.

Digitized by Google

Der Akt.

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen (41
gestellt und herausgegeben von

Prof. Max Koch, Historienmaler — **Otto Rieth,** Architekt und Bildhauer.

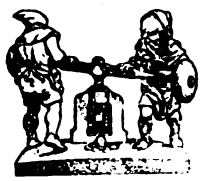
10 Hefte à 10 Blatt zum Preise von Mark 5.— pro Heft.

Prospekte und Probeblätter in fast allen Buch- und Kunsthandlungen erhältlich; sonst durch Vermittlung der **Verlagsbandlung.**

Wir empfehlen dieses Werk, das einem in Künstlerkreisen längst empfundenen Bedürfnisse entsprechen wird, und das ob seiner **Eigenart** nicht geringes **Aufsehen** erregen dürfte. Die Namen der mit der Leitung des Unternehmens betrauten Künstler bürgen für die **Zweckmäßigkeit** und mustergiltige **Ausführung** des Werkes.

Internationaler Kunstverlag
Berlin N.W. 23. **M. Bauer & Co.**

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, **Kleinweidenmühle 12.**



empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art (37

Reizendes Geschenk

und beliebteste Beschäftigung für zeichnende oder malende **Damen** und **Herren!** Die **anerkannt besten** und billigsten (49

Platina-Brenn-Apparate

liefert die Spezialfabrik

Heinr. Evers,

Preisliste gratis u. franko. **Köln a. Rhein.**

1000 Briefmarken, ca. 160 Sorten 60 Pf. — 100 versch. überseeische 2 50 M — 120 bessere, europäische 2 50 M. — bei **G. Zechmeyer, Nürnberg.** Ankauf. — Tausch. (15

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

Ergebenst
22) **Albert Neuhauser.**

Malerinnen-Schule

Karlsruhe

Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.

Lehrplan und nähere Auskunft durch **Max Roman,** Maler und **Otto Kommer,** Maler. (33

Landschaftsstudien

von **Paul Weber, München.**

12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39)

Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Kirchenmöbel,

Geräte und innere Kirchenausstattung in Tischlerarbeit,

darstellend Altäre, Altarabschlüsse, Kanzeln, Thüren, Vertäfelungen, Orgelgehäuse, Galerien, Brüstungen, Kirchenbänke, Beichtstühle, Chorstühle, Taufsteine, Orgelbänke, Meß-, Bet- und Notenpulte, Sessel, Kniescheme, Windfänge, Opferstock, Nummertafeln, Garderobeständer 2c.

in gotischem und romanischem Stile.

Entworfen und herausgegeben von

R. und **M. Graef** in Erfurt.

Zweite verm. Auflage. [44

Drei Hefte,

enthaltend 42 Tafeln, außerdem 12 Bogen mit Modellzeichnungen in wirkl. Größe.

Querfolio. 22 Mark 50 Pfge.

Preis für jede Liefg. 7 M. 50 Pfg.

Vorrätig in allen Buchhandlungen, sowie in der Expedition des „Kunstwart" (Hg. F. W. Callwey) in München.

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

Holzbrandvorlagen. (51

Die **neueste** an **Reichhaltigkeit** u. **Billigkeit unübertreffl.** Sammlg. (120 eleg. Entwürfe auf 24 Bl.) empfiehlt angelegentlichst für nur M. 3.70 franco **H. Evers, Köln.**

Neue Brandmalerei-Vorlagen.

I. u. II. Heft enth. je 6 Blatt u. 6 Pausen dazu, Größe 36/49 cm. (Pausen) } à Heft
III. Heft enth. je 4 Blatt u. 4 Pausen dazu, Größe 36/98. } 6 M.

Die ganze Sammlung in eleganter **Mappe 18 M. als Weihnachtsgeschenk vorz. geeignet.**

Obige ersetzen alle anderen Vorlagen, weil die Zeichnungen jeglicher Fläche leicht anzupassen sind, dabei **schön,** originell und leicht ausführbar; **einzig in ihrer Art** empfiehlt

G. A. Noll, Halle a/S. (59

Spezialgeschäft f. Malerei, Holzbrand- und Kerbschnitzarbeiten. Illustr. Preisliste grat. und frc.

Edle Ungarweine!

W. Kirstein,
54) Schweidnitz i/Schles.

Tüchtige objektive Recensenten

für bessere Werke der schönen Literatur gesucht. Uebersendung von Recensionsexemplaren nach Wahl der Redaktion. Honorar 10 Pf. für die elfsilbige Zeile. Mit gedruckten Recensionen belegte Anträge sind zu richten an die Redak. des **Deutschen Dichterheims** in **Wien,** VIII. Querspergstraße 5. (58

Kerbschnitzerei!

Preiswürdigste compl. Apparate, Werkzeuge, Vorlagen empfiehlt (52

H. Evers, Köln.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

7. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Renaissance der Renaissance.

Es scheint zuerst merkwürdig, daß eine Zeit der Wiedergeburt noch einmal geboren werden soll. Und doch glaubt man heute in eine Renaissance der Renaissance hineinzukommen, stellt man die Ideale einer vergangenen großen Epoche wieder auf, die sich selbst ihre Ideale in der ältesten Vergangenheit, der Antike suchte. Das Rätsel löst sich schnell. Die Renaissance war ein Mischwesen, eigentümlich zusammengesetzt aus antiken, zarten, formenreinen Erinnerungen und aus modernem, kraftvollem, herrischem Wollen. Die Renaissance war ebenso eine Wiedergeburt, wie eine Neugeburt. Und was wir heute von ihr aufnehmen, ist nicht das Wieder, sondern das Neue. Nicht das klassizistische Epigonentum reizt uns an ihr, sondern die eigene Herrengewalt, der selbstische Trotz und Vorwärtsblick, der diesem Zeitalter gegeben war. Renaissance — wieder fliegt das Zauberwort durch die Welt, die Scharen von Gläubigen folgen ihm, sie mehren sich von Tag zu Tag, sie sehen in diesem Ideal eine Rettung von der Schablone, von der Uniformität, vom Plebejertum. Tausend Wünsche legen sie in diesen einen Begriff, der breit genug zu sein scheint, all das aufzunehmen, was der Abscheu vor dem Naturalismus und Materialismus in unseren letzten Jahren an neuen Hoffnungen erstehen ließ.

Zur selben Zeit, wo wieder einmal die Masse sich gegen die eiserne Ungerechtigkeit der Weltordnung auflehnt, überkommt aristokratische Geister der Ekel vor dem Hordentum, vor dem blinden Instinkt der willenlosen Mehrheit. Man sehnt sich nach Heroen, man erfleht den großen Menschen, der durch seine Stärke siegt, der die Gesetze der Stärke zu Tugenden, die Folgen der Schwäche zu Lastern stempelt, man will nicht unter den Menschen, man will den Übermenschen. In der Renaissance erblickt man solche eigenwillige Naturen, die vor den unfruchtbaren Grübeleien der trägen Masse ihren stolzen Übermut voraus haben; man klammert sich an die Beispiele der Medici und Borgia. Die Renaissance, sagt man, züchtete die großen Naturen, die vom Menschen, nicht von der Gesellschaft aus die Normen des Handelns diktierten. In Frankreich ist diese Sehnsucht nach Heroentum ein breiterer Strom, in Deutschland knüpft sie sich an den einen, weithin schallenden Namen Nietzsche, in England, dem sozialsten aller Staaten, scheint sie noch keinen Ansatzpunkt gefunden zu haben. Es war vor kurzer Zeit, da veranstaltete die jungfranzösische Zeitschrift La Plume eine besondere Nummer zu Ehren dieser Aristokratie, die man unter dem Druck der steigenden Demokratie wieder zu lieben anfängt. Man ließ die Ersten der französischen Renaissanceler, Bérenger, Mazel, über die verschiedenen Seiten der Aristokratie schreiben; der eine besang die intellektuelle, der andere die künstlerische, der dritte die moralische Aristokratie. Man sammelte aus aller Herren Ländern Berichte über den Fortgang der aristokratischen Bewegung, man suchte förmlich nach den Anzeichen der „Aristes" in Europa, die sich im Bewußtsein menschlicher Eigennatur, als unseres vornehmsten und siegreichsten Besitzes, auflehnten gegen alles, was das instinktive Herdengefühl der Masse wieder ans Licht zu bringen versucht. Vorausgesetzt selbst, dieses Herdengefühl habe die soziale Logik auf seiner Seite, nun so

Digitized by Google

ist eben die soziale Unlogik auf den Schild zu heben. Mensch oder Gesellschaft, das ist die Frage. Die anderen pressen den Menschen in die Gesellschaft, diese Heroenverehrer stellen die Gesellschaft unter den Menschen, der das Recht habe, von sich aus, von seinem Stärkebewußtsein, seinem Willen zur Macht aus die Gesellschaft zu formen. Hier sind wir bei Nietzsche, der es, mit größerem Erfolg als einst Max Stirner, wagte, das Jahrtausende lang angebetete Prinzip, daß der Mensch vor allem ein zoon politikon sei, umzustoßen und den Menschen zum Gott zu machen, vor dem selbst die Gesellschaft in Stücke zerbrechen müßte. Aber soziale Dinge lassen sich nicht so demonstrieren, wie astronomische. Kopernikus konnte beweisen, daß die Erde **nicht** der Mittelpunkt der Welt sei. Nietzsche kann **nicht** beweisen, daß der Mensch dieser Mittelpunkt sei. Die Beziehungen der Gesellschaft zum Menschen entwickeln sich von selbst, das sind nicht exakte Thatsachen, das ist lebendige Gegenwart. Und darum ist die These des Übermenschen und die Verachtung aller Sklavenmoral, aller Gesellschaftslogik, alles Christentums mehr noch als bloße Theorie, es ist Stimmung, geboren aus einem Naturell, welches der Dramatiker ins Praktische umsetzen will, der die tiefe Tragik des an der sozialen Logik zerschellenden Individuums empfindet. Ein Wiederhall der großen dramatischen Stimmung unserer Zeit, eine Rache für den unlogischen Untergang des Individuums, eine Sehnsucht nach dem Helden, der diese unerträgliche Logik frei von sich aus, wie Wotans Siegfried, überwinden soll — das ist die Renaissance der Renaissance in diesen Kreisen. Und wie man sich an den Medici und Borgia begeistert, so sucht man auch Verstoßene zu retten, die sich unter dem Gesichtspunkte des Heroenmenschen ganz anders ausnehmen. Hatte nicht Katharina von Rußland ein Recht, durch ihre Liebestollheiten die Finanzen des Staates zu untergraben, wenn sie dazu die Macht besaß? Hatte nicht Iwan IV. ein Recht, an der grausamen Hinrichtung seiner Unterthanen sich zu freuen, wenn diese sich hinrichten ließen und ihn mit ihrem letzten Seufzer als Gott anbeteten? Die Welt wird auf den Kopf gestellt, wenn man einmal vom König statt vom Unterthanen ausgeht — es gab Zeiten, in denen man dies wagen konnte, ohne mit der Peitsche der sozialen Gerechtigkeit gehetzt zu sein. Sie sind vielleicht endgiltig vorbei, und eine eigene Art Romantik bleibt es, die Sehnsucht nach Heroentum im modernsten Pariser Napoleonkultus oder im Kultus der dämonischen Raubtiere der Renaissance zu befriedigen.

Doch es giebt neben den schnaufenden Renaissancelern auch sanfte. Denn wie ich sagte, dieser Begriff umfaßt gar viele Wünsche. Die sanften Renaissanceler sind die Neo-Idealisten, die zarten Träumer und stillen Denker, die sich aus der Epoche der reinen Stofflichkeit hinaussehnen in die Metaphysik der Unwirklichkeit, in das feine Seelenleben, das weltverborgen im Innersten aus den letzten Eindrücken der Außendinge und den sublimsten Stimmungen symbolischen Anklingens sich zusammenwebt. Sie haben mit den wilden Renaissancelern auch das eine gemein, daß sie durch und durch Individualisten sind. Alles nackt Stoffliche ärgert sie, sei es naturwissenschaftlich, sei es materialistisch, sei es realistisch. Sie sind die Todfeinde des sogenannten naturwissenschaftlichen Zeitalters, wo man im Leben mit der exakten Kenntnis der Vorgänge und in der Kunst mit der genaueren Abmalung der Wirklichkeit sich zufrieden gab. Auch sie stellen den „Menschen" am höchsten, hier nicht über die Gesellschaft, sondern über die Außendinge. Sie sagen: wir wollen nicht geben, was wir sehen, auch nicht wie wir das sehen, sondern lediglich, was in uns unter dem Eindruck der Welt auflebt, was sich da verbindet, was da für Gebilde und Vorstellungen und Assoziationen entstehen — für uns ist dies das Wahre, denn es ist uns das Nächste. Man merkt die mystische und symbolistische Ader. Diese Leute scheuen sich nicht mehr, eine visionäre, vielleicht durchaus individuelle Vorstellung, die sich irgendwie, wie ein fernes Echo, an äußere Erlebnisse anknüpft, in begrifflicher oder künstlerischer Form zu äußern. Auch sie klammern sich an die Renaissance, als die große Zeit, da der Mensch erwacht vom Schlafe des verderblichen Kommunismus von Geist und Körper. Auch sie sehnen sich, allem Herdeninstinkt, allem Stofftriebe zum Trotz, nach der exaltation des meilleurs, nach den feinsten innerlichsten Naturen. In Frankreich hat diese Strömung ihren Hauptsitz. Eine Gruppe „reiner" Idealisten hat sich unter dieser Fahne zusammengefunden, eine junge Generation, die den Naturalismus ablösen soll. Sie herrschen über den größten Teil der jungfranzösischen Zeitschriften. L'art et la vie, l'Ermitage, le Mercure, la Revue blanche werden in diesem Sinne geleitet. Maurice Pujo, einer ihrer Führer, schrieb kürzlich eine Art Evangelium dieser Richtung unter dem Namen le règne de la grâce. Man kehrt zu verblaßten Idealen zurück, und gerade die zarten Nüancen dieser verblaßten Farben werden als Reiz empfunden. Man beginnt wieder die Kontur zu lieben, man schätzt die Gebundenheit der Form, man verehrt die mystischen Weisheiten des Mittelalters, man betet wieder. In dieser Gruppe der renaissance idéaliste herrscht eine starke Liebe zu Deutschland, zu den herben Wundern der deutschen Romantik, zu den Paradiesen der Novalis und Schlegel. In Deutschland selbst hat man auch diese französische Eigenheit nachgemacht. Auch wir haben eine idealistische Renaissance. Man besehe sich das letzte Heft der Allgemeinen Kunstchronik. Da geschehen merkwürdige Dinge.

Digitized by Google

Eine Gruppe deutscher Symbolisten, welche bis jetzt in Verachtung des Publikums, im engsten Kreise nur für Mitglieder ihres Bundes ein Organ: „Blätter für die Kunst" herausgab, wendet sich zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. Sie versichern, daß sie kein Publikum wollen, und doch wenden sie sich an die Öffentlichkeit. Da werden nun allerlei Gedichte des Priesters dieser Gemeinde, Stefan George, beigebracht, auch Kompositionen seiner Lieder; Hugo Wolf aus Wien, der Liederkomponist mit dem „neuen Stil", muß es über sich ergehen lassen, aus unerklärlichen Gründen in den Kreis mit eingeschlossen zu werden, Wagner, Goethe, Keller, Böcklin und — Platen werden bunt durcheinander als verehrungswürdige Patrone empfohlen, und bei alledem, wie es die französischen Brüder gleichfalls thun, wird ein Stil geschrieben, der so affektiert erscheint, daß er auf die Überzeugung der Autoren merkwürdige Rückschlüsse zuläßt. Als Verkünder der Renaissance fühlen sich auch diese. An den letzten Goethe knüpfen sie vornehmlich an. Die „natürliche Tochter", an der bisher alle erstarrten, nennen sie das freieste Werk aus dem mächtigsten Schöpfergeiste unseres Zeitalters. Und Goethe besonders ist ihnen der vollendetste Ausdruck dieser Renaissance, „welche in der Gegenwart wie in der besonders sogenannten Epoche der Vergangenheit romanischer Völker und wie zu Zeiten des deutschen Minnegesanges als eine neue Welt edler Geister über barbarischen Untergründen ruht."

Weniger phantastische Vorstellungen von ihrem Renaissancestil haben diejenigen, welche ihm realiter folgen. Das ist die dritte Gruppe, und wie jene beiden Richtungen sich darin widersprechen, daß die eine in der Renaissance die starken Heroenmenschen, die anderen die edlen, aufgeklärten Geister fand, so widerspricht sich diese Gruppe in sich selbst. Es handelt sich hier um diejenige Renaissance, welche als „Stil" unter diesem Namen bekannt ist. Der Stil ist der Mensch und ist die Zeit. Das eine ist all den künstlerischen Kundgebungen, die man unter Renaissance zusammenfaßt, gemeinsam: die Weltlichkeit, selbst innerhalb der Kirche. Die Renaissance bringt auch hier den Menschen heraus im Gegensatz zur Dogmatik und Korporation. Die Gotik war ein dogmatischer Stil, die Antike ein korporativer, in welchem individuelle Bestrebungen wenig Resonanz fanden. Die Renaissance geht vom Menschen aus, taucht freudig in die heitere Welt der tausend bunten Abwechslungen und Individualismen und hebt stolz ein freies, selbstbewußtes Haupt empor, das unbeirrt durch traditionelle Schranken in die Zukunft blickt. Sie war wandlungsreicher als je ein anderer Stil, sie paßte sich profanen und heiligen, großen und kleinen Zwecken überraschend an. Aber man hat nicht mit Unrecht scharf zwischen italienischer und deutscher Renaissance unterschieden. Das sind zwei Welten geworden. Ein Palladio, in welchem die Formprinzipien italienischer Renaissance ihren Gipfel erreichten, baut ins Grandiose, mathematisch Bezwingende, unweigerlich Imposante, offiziell Heroische. Er baut die großen Gesetze der Menschheit und die eherne Macht der Harmonien. Die deutsche Renaissance liebt das Kleine, Traute, Häusliche, Behagliche und Neckische. Sie baut die Intimitäten unseres Herzens, die Erinnerungen unserer Kindheit, den Tempel der Familie. Und nun kam man auf ein merkwürdiges Dilemma. Die Italiener, wie alle Romanen, bauen ihre Privathäuser nur nach der Nützlichkeit, ohne Stilfragen. Ihre öffentlicheren Gebäude konnten sie ununterbrochen Jahrhunderte lang in den ererbten großen Formen ihrer Renaissance errichten. Die Deutschen aber hatten erstens einmal ihre eigene Renaissance während der klassizistischen Reaktion wie so manches andere total vergessen, und dann, als sie unter dem Einfluß der wachsenden nationalen Bewegung sich ihres guten alten Stils erinnerten, glaubten sie ihn nur im Kleinen anwenden zu können, weil er einstmals nur das Kleine geliebt hatte. Man hatte sich daran gewöhnt, zu sagen, deutsche Renaissance sei gut für Gewerbe- und Privatbauten, aber für die großen offiziellen Aufgaben sei Italiens klassische Vergangenheit auch bei uns einzig maßgebend. Auf diesem Standpunkt sind wir eigentlich immer noch, trotz der gewaltigen Steigerung, welche die Renaissancebewegung in der letzten Zeit aufzuweisen hat. Man baut Bierpaläste und Wohnhäuser in hundert Nüancen, die sich an die deutsche Renaissance anlehnen. Man hat das ganze Kunstgewerbe dieselben Bahnen gewiesen, ohne daß dieses freilich die Kraft fand, deutsche Erinnerungen mit modernen Bedürfnissen gehörig zu verschmelzen. Holzschnittzeichner, wie der jetzt viel genannte Sattler, schlossen sich an die Vorbilder Dürers so eng an, daß man jenseits der Vogesen von diesem Künstler sagen konnte, er bedeute die Auferstehung des deutschen Geistes. Maler, wie Thoma, sahen ihre Ideale in der scharfen, zersetzenden Portraitkunst Holbeins. Dichter, wie Bierbaum, gaben ihren lyrischen Ergüssen altdeutsche Einbände und Titel im Sinne und in der Schreibweise Walthers von der Vogelweide. Aber in der offiziellen Architektur will man von dieser deutschen Renaissance nichts wissen. Hätte Wallot seinen Reichstagsbau statt in den Formen italienischer Tradition ganz und gar in der Fortsetzung altdeutscher Bestrebungen entworfen, er wäre ihm nie bewilligt worden. Denn es ist bei uns unmöglich, einen deutschen Reichstagsbau in deutschem Stil zu bauen, obwohl nicht der geringste Grund zu finden ist, warum man nicht aus den, an alten Rathäusern und Wohngebäuden ausgebildeten Stilelementen auch ein Rathaus für ganz Deutschland entwickeln könnte.

Digitized by Google

Die geniale Kraft hierzu hätte Wallot besessen, der im Grunde seines Herzens allen Italianismen und Klassizismen abhold ist und sich redlich bemühte, deutsche Werte endlich einmal in öffentlichem Bau zur Geltung zu bringen. Je kleiner das Arbeitsfeld, desto eher war es ihm möglich. Seine Ornamentik ist die erste, welche konsequent aus den Motiven der deutschen Renaissance fortgebildet ist, welche erstarrte Typen wieder zu modernem Leben weckt, indem sie die Bestandteile heraldischer Überlieferung zu lebendigen Organismen umgestaltet. In den größeren plastischen kunstgewerblichen Arbeiten setzt sich dies Bestreben fort. Es reicht bis zur Ausgestaltung einzelner Gebäudeteile, wie der Südvorhalle, die mit ihren dämpfenden Glasmalereien, dem mittelalterlichen Pförtnergelaß, den zukünftigen Kaiserstatuen im Ritterstil etwas von der weihevollen Stimmung deutscher Renaissance verrät. Aber im Außenbau selbst wird der einseitige Kunsthistoriker nur die schüchternen Anfänge eines deutschen Baumeisters, deutsch zu sein, entdecken. Den Treppenausbau mit dem Kieldach und den Schrägfenstern im Hofe, die wenigen steinernen Fensterkreuze, die gotisierende Gestaltung der Mittelteile an den Schmalfronten — mehr wird er nicht finden, wenn er nach den Kundgebungen gegen den italienischen Formalismus sucht. Aber er wird doch wenigstens sagen müssen: hier hat ein kühner Mann den Anfang gemacht, mit der Formel zu brechen, als ob italienische Renaissance die einzige Rettung für öffentliche deutsche Bauten sei.

Über eines wird er vielleicht nicht hinauskommen: das sind unsere Kirchen. Unsere Kirchen werden folgendermaßen gebaut. Man nimmt eine Zusammenstellung von Kirchenaufnahmen in romanischem oder gotischem Stile aus älteren Zeiten. Man streift alles Individuelle weg und legt den nackten Typus dem modernen Bau zugrunde. Daß man an den Stil nicht *glaubt*, beweist der Bau des berliner protestantischen Doms, der im Stile üppigster katholischer, italienischer Renaissance erfolgt. Man *berechnet* nur den Stil. Die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche ist ein akademisch filtrierter Bau in dem sogenannten romanischen Stil. Er läßt eiskalt. Uns modernen Menschen ist dieser romanische Stil — direkt genommen — gar nichts; indirekt, nur eine schöne historische Erinnerung, wobei wir an das alte Köln und an Paulinzelle denken. Aber der Duft dieser historischen Erinnerung läßt sich nicht mitbauen. Jahrhunderte haben ihn erst schaffen können, und die einzige Wirkung mancher Bauten zu uns Kindern einer ganz anderen Zeit ist diese ihre Vergangenheit. Es grenzt fast an Ketzerei, daran zu denken, daß man unsere modernen Kirchen statt in der akademischen Schablone nach dem Bedürfnis unserer Menschen baue, denen die Kirche als Tradition nicht so viel ist, wie ihnen die Kirche als soziale Erlöserin und Trösterin sein könnte. Wird man die moderne soziale Kirche in den Stilen überwundener Zeiten errichten dürfen? Wird es da ganz unmöglich sein, auch in die große deutsche Renaissanceströmung einzulenken, die nun allmählich auch die profanen offiziellen Bauten zu beeinflussen beginnt? Solange freilich noch ein Reichshaus mit italienischen Portalen, solange ein protestantischer Dom im Stile des katholischen Italiens gebaut wird, klingt es fürchterlich, an eine Kirche in deutscher Renaissance zu denken. Wer aber zuerst von unseren Bedürfnissen, nicht von überlebten Traditionen ausgeht, der wird finden, daß eine Kirche inmitten der Drangsale unseres Lebens, des bitter kämpfenden Egoismus und der unermüdlichen Jagd nach Gewinn, eine Kirche als friedliches Heim, als Stätte der Behaglichkeit, der Ruhe und Eintracht, als großes *Haus* der Menschheit uns wohl noch etwas bedeuten kann. Die ererbten Kirchenstile können diese Aufgabe niemals erfüllen. Dazu gehört ein Stil, welcher die Sprache eben dieser Häuslichkeit spricht, welcher Behaglichkeit und Wohnung dem giebt, der sie zu Haus nicht findet, welcher unsere heimischen Erinnerungen festhält und das sterbende Familienbewußtsein neu aufrichtet. Ein solcher Stil ist allein die deutsche Renaissance, und ohne einen allzugroßen Aufwand von Phantasie vermag ich mir den sozialen Kirchenbau einer kommenden Zeit vorzustellen: nicht mit unglaubwürdigen Türmen, mit imposanten Wölbungen und Triumphbogen, nicht mit renommierenden Riesenradfenstern, mit kunsthistorischer Akkuratesse und Vielwisserei — ein gemütliches, warmes, lockendes Heim in den Formen und Weisen unseres Vaterlandes, nicht größer als es die Behaglichkeit erfordert, nicht stolzer als es der Zweck erlaubt, inmitten eines echten, ehrlichen Gartens, von Epheu umschlungen, in heiteren Farben sprechend, ein wahres Gemeindehaus der Menschen. In diesem Haus, an dem deutsche Renaissance ihre schönsten Aufgaben lösen könnte, würde eher als in den anempfundenen Epigonenbauten unserer Kirchen der soziale Mensch der Gegenwart sich geneigt fühlen, die Rettung zu suchen aus den seltsamen Widersprüchen unserer Zeit.

Ist das Kapitel von der Renaissance der Renaissance nicht ein bemerkenswertes Spiegelbild dieser Widersprüche?

Hans Bauer.

Digitized by Google

* Schöne Literatur.

Klein Eyolf. Schauspiel von Henrik Ibsen. (Berlin, S. Fischer.)

Ibsen stehen selbst die Gegner mit bewundernder Kritik gegenüber; seinem neuen Werke kann man endlich einmal mit freiem Genusse sich hingeben. Merkwürdig genug, nun der Mann zum Greise geworden: als Kunstwerk ist „Klein Eyolf" kräftiger, als viele seiner älteren Brüder. Wohl muß man noch manches Mal die Formen des Ibsenschen Stiles und Geistes hinnehmen, aber abgesehen davon, daß sie nachgerade alte Bekannte geworden sind, deren Anwesenheit nicht mehr stört: sie treten auch ungleich weniger als sonst hervor. Ibsens bisherige moderne Dramen hatten immer etwas Frostiges oder Trübes an sich, das nicht aus dem Stoffe, sondern der Art ihrer Empfängnis und Verkörperung floß. Bald waren sie zu verstandeskalt, bald waren sie dunkel und mystisch, die naive Menschlichkeit kam dabei zu kurz, in ihrer Freiheit und Gebundenheit standen die Menschen unter dem Drucke fremder Mächte, es waren Karyatiden der Tendenzen und Ideen, und die Form als Gefäß des Inhalts mußte an der Gezwungenheit teil haben. Virtuosität hat Ibsen stets bewiesen, hier ist er der Meisterschaft nahe gekommen, die über persönliche Anschauungsweise und Formgebung hinaus ein reiches, lebendiges, in freier Konsequenz der wahren Menschennatur ruhendes Lebensbild schafft, das seine Gesetze nur in sich selbst zu haben scheint. Die Arbeit des Verstandes bleibt mehr verborgen, weil der Denker hinter dem Dichter zurücktritt. Auch die Mystik wirft ihre Nebelschleier nicht mehr um die Probleme selbst, sie hält sich bescheiden im Hintergrunde als ungefährliche beiläufige Stimmungsdekoration und — was eines gewissen Humors nicht entbehrt — als Mittel zur realistischen Motivierung. Denn nur aus diesem Grunde erfreut sich die „Rattenmamsell" ihres harmlosen Daseins, die einzige Figur, die von mystischer Romantik umflossen und darin prachtvoll dargestellt ist. Sonst ist von Mystik und unnötiger Symbolik in dem tief ernsten und klaren Werke nichts zu spüren; was dunkel bleibt, fließt aus dem Leben selber mit seinem unaufgelösten Rest, der Schweigen ist. Auch das gefährliche Gebiet der allzu individuell pathologischen Charaktere hat der Dichter hier verlassen; lauern doch Rätsel übergenug in der Tiefe des Lebens, das jeder lebt. In diese Tiefe führt Ibsen hier. Menschen, wie sie uns alle Tage begegnen, Verhältnisse und Schicksale, deren Voraussetzungen sich millionenmal wiederholen, treten uns entgegen.

„Klein Eyolf" nennt sich das Stück. Klein Eyolf ist eine tragische Kindesgestalt: das traurige Schicksal des in früher Jugend zum Krüppel gewordenen Kleinen ist in einen tiefen, verhängnisvollen Zusammenhang mit Wesen und Geist der Ehe gebracht, die seine Eltern, Rita und Alfred Allmers, führen. Als Sünde wider den heiligen Geist, von seiner Seite gegen den Geist der Liebe, von ihrer gegen den der Ehe, ist sie geschlossen worden, und lange Jahre haben die beiden blind, verschlossen und sich verschließend, gegen einander und gegen sich selbst, in egoistisch genießender Harmonie gelebt. Klein Eyolf ist die Frucht ihres égoisme à deux, und auch ihr inneres Verhältnis zu ihm wollen sie, bewußt oder unbewußt, nicht sehen. Aber Gefühle und aus ihnen erwachsende Thatsachen haben eine furchtbare Logik, haben Folgen, haben Vergeltung in sich, sie sind und schaffen Wirklichkeiten.

Vor seiner Heirat hat Alfred, der arme proletarische Stundenlehrer, in idealem Beisammensein mit seiner Stiefschwester Asta gelebt; wie ein einziger hochheiliger Feiertag steht dieses vom Lichte reinster Liebe umspielte Idyll — in seiner Erinnerung. Aber auch die Feiertagsstimmung und gerade diese unterliegt dem „Gesetz der Umwandlung", dem Gesetze, an welches Alfred glaubt, weil er von ihm beherrscht wird. Bald um dieses, bald jenes Gefühlszentrum kreist seine in sich gekehrte grüblerische Natur, mit dem Fanatismus des schwer erlangten, aber eisern und eisig festgehaltenen Entschlusses.

Gar vieles versagt ihm seine gedrückte Existenz, und um Astas Zukunft trägt er schwere Sorge; in dieser Lage schimmern ihm die „goldenen Berge" Ritas gar lieblich; zur Befreiung für Asta und sich, zum Freiwerden für die in ihm schlummernden Ideen zeigen sie ihm den Weg, und er geht diesen Weg um Astas willen. Wohl fesselt ihn Ritas verzehrende Schönheit, aber nur mit innerem Schrecken gibt er sich ihr gefangen, ihrem Feuertemperament, ihrer Flammennatur, die ihn ergreift und verzehrt — denn er ist von schwächerem Stoff, man pflegt nicht alt zu werden in seiner Familie. Sie aber ist ihm jubelnd entgegen gekommen in verlangender und vertrauender Liebe, ihr Wesen webt in der Feiertagsstimmung der ersten wundervollen schwellenden Zeit, Geliebte will sie ihm immerdar sein und Mutter nur um seinetwillen. Auf dieser unausgesprochen unwahren und gefährlichen Grundlage ruht die nur von ihrer Feuerliebe durchglühte Ehe; wenn diese Kraft ihre Wirkung versagt, Alfred dem Gesetz der Umwandlung erliegt, Klein Eyolf ihnen jäh entrissen wird, und sein trauriges Los, zu spät, anklagend an ihre Herzen klopft: dann sinkt ihnen ihr Leben in Trümmer, nur die entsetzliche Erkenntnis und Abrechnung bleibt übrig — dahinter vielleicht ein Leben in anderem Sinne, ohne viel Glück außer dem schmerzlichen der Wahrheit und Sühne.

In wunderbarer tiefer und voller Gestaltung und Entwicklung wachsen Rita und Alfred empor aus dem weiten, reichen Lebenshintergrunde, der in ihre Existenzen hineinragt. Zehn Jahre hat ihn Rita mit dem Rausch der Liebe zu erfüllen gewußt, wie sie sie versteht; nimmer ließ sie ihn von sich und war selbst zornig eifersüchtig auf seine Arbeit, auf die große geistige Lebensaufgabe des Grüblers, das Buch „Über die menschliche Verantwortung", an dem er schrieb. Doch endlich wirkte in ihm die Umwandlung, in zwiefachem Sinne. Noch in der Gärung der Gefühle, halb unbewußt, wohin sie ihn treiben würden, reißt er sich von ihr auf einige Wochen los. In der unendlichen Einsamkeit des Hochgebirges, den hehren Sternen näher als im Alltagsleben, kommt er zu dem Entschlusse, den er zu Hause schwerlich hätte fassen und festhalten können: von sich zu werfen den müßigen Luxus seines geistigen Forschens, die Verantwortung im Leben durchzuführen, wahrhaft ein Vater zu sein klein Eyolf, dem er bisher nur ein Schulmeister gewesen. Am Tage nach der Rückkehr setzt das Stück ein. Mit der Verkündigung seines neuen Vorsatzes beginnt der Sturm durch die Ehe zu brausen. Ritas heißes Wesen flammt wild auf, denn sie kann nicht teilen, nicht teilen in der Liebe. Liebe bezahlt man mit Liebe — an dieses Gesetz glaubt sie, mit ihrer unendlichen erdgebornen, erdgebundenen Liebesleidenschaft, die alles fordert, wie sie alles gibt. Bitter hat sie schon unter dem innigen Verhältnis zu Asta gelitten, noch mehr unter seiner Arbeit, die sie wie einen Staub an ihrer Liebe betrachtet; und jetzt sieht sie ihn erfüllt „von dem, was noch ärger ist" — denn es ist ein lebendiges Wesen — von ihrem Kinde, das nur zur Hälfte ihr angehört, dem sie nur um des Vaters willen jubelnd, trotz aller Qualen, das Leben geschenkt hat — und das sie nun nie geboren zu haben wünscht. Um seinetwillen bietet er ihr Steine statt Brot — die stille Innigkeit, die „halbe" Liebe, die ihm klein Eyolf übrig läßt. Mit Gewalt will sie das Freiwilligste in der Welt, die Liebe, zu sich zurück-

Digitized by Google

zwingen — aber vergeblich. Und sie hat es am Abend von Alfreds Ankunft mit brennendem Leide erfahren müssen, daß der Zauber ihrer verführerischen Weibesherrlichkeit nun versagt. Er war erfüllt von Gedanken an klein Eyolf und achtete ihrer nicht, und noch einmal sucht sie ihn zu sich zurückzuziehen — eine Szene von berückendem, doch auf dem Untergrunde dieser tiefen Tragik lauterem Reiz. Vergebens! „Der Champagner war da, doch Du trankst ihn nicht." Das ist für sie das Todesurteil ihrer Liebe. Sie will nichts von dem Gesetze der Umwandlung wissen, mit Verzweiflung kämpft sie gegen seine Wirkung bei Alfred und droht ihm zuletzt mit Untreue. Er entwaffnet sie mit seinen vertrauenden Worten: „Das thust Du niemals, Du ehrliche, stolze, treue Rita, Du." Als alles an der Thatsache seines Gefühlswechsels abprallt, läßt sie sich in ihrer Bitterkeit zur Verwünschung klein Eyolfs hinreißen und spricht in kindisch trotziger Art von dem bösen Blick, dem Blick aus bösen Kinderaugen, nicht ohne das Bewußtsein für das Häßliche ihrer schlimmen Worte: „Deine Schuld ist's, Alfred, daß ich schlecht und garstig werde."

Jäh und tragisch bricht in diesen Streit, an dieser Stelle — ein fürchterliches Spiel des Zufalls — die Kunde vom Tode klein Eyolfs herein, des armen Kindes, von dem sie so viel reden und um das sie sich so wenig kümmern. Er war der Rattenmamsell nachgeschlichen, welche so seltsam von den Ratten gesprochen, den herzigen Kleinen, die sie mit ihrem Lockreigen und ihrem Goldmops hinter sich herziehe, ins Wasser hinein, das sie schrecke und locke. „Tief unten schlafen sie so süß und so lang. Alle die, die von den Menschen gehaßt und verfolgt werden." Als er sie bei ihrem phantastischen Treiben mit fieberhafter Spannung seines in Märchenvorstellungen lebenden Kindergemütes verfolgt — stürzt er ins Wasser, der arme Krüppel, der nicht schwimmen kann, und den niemand zu retten wagt wegen der gefährlichen Strömung, die ins Meer führt.

Mit dieser Schicksalswendung schließt der erste Akt. Und nun lassen die, die dahin sind, die Lebenden nicht mehr ruhen bei Tag und Nacht.

Alfred windet sich in innerem Grauen vor den quälenden Bildern seines Schmerzes; er grübelt über klein Eyolfs Schicksal und murrt wider die sinnlose Weltordnung. Begierig greift er, trotz inneren Vorwurfs, danach, sich seinen Gedanken zu entziehen; er versenkt sich mit Asta in inniger Wehmut in die Seligkeit der alten Tage, in die Poesie ihrer geschwisterlichen Liebesgemeinschaft. Auch Rita, die sich noch zuletzt so arg an klein Eyolf versündigt, läßt ihr Gewissen nicht ruhen; sie hat die näheren Umstände seines Todes erkundet, und die grausige Vorstellung, wie der Tote mit großen, offenen Augen dagelegen, bis die Strömung ihn fortgerissen, martert ihre Phantasie, ihr beladenes Herz. In ihrer Qual wühlt Alfred: „waren das böse Kinderaugen?", fragt er grausam, und erbarmungslos hält er ihr vor, daß ihr Wunsch in Erfüllung gegangen, und Rita hat nichts als die Erwiderung: „Nie und nimmermehr habe ich das gewünscht! Daß Eyolf sich nicht zwischen uns beide stelle, das habe ich gewünscht." Daß er jetzt mehr als je zwischen ihnen steht, empfindet sie tief, denn nie hat sie Alfred so gesehen wie jetzt: hart und kalt — und schlecht, wie er selbst zugibt, durch den Schmerz. Aber auch sie fühlt angstvoll und trotzig eine ähnliche Stimmung in sich — und jetzt ist die grauenvolle Stunde gekommen, wo sie Schlag um Schlag die Hüllen zertrümmern, in die ihre Seelen sich versteckt.

Er beschuldigt sie, daß sie klein Eyolf nie geliebt habe. „O doch. Ich wollte es von Herzen gern." Doch als Asta nach dem unglücklichen Fall sich des Kleinen angenommen, trat sie zurück — denn sie kann nicht teilen in der Liebe. Sie gibt ihm finster seine Anklage zurück: auch er habe klein Eyolf nie wirklich geliebt, erst habe ihn sein Buch über die Verantwortung gefesselt, und nur weil er sich innerlich der Aufgabe nicht gewachsen gefühlt, weil ihre Liebe ihn nicht mehr ausgefüllt, habe er sich klein Eyolf zugewandt — als etwas Neuem, nicht aus Liebe zu ihm. Unerbittlich zieht sie die Folgerung, daß sie beide ihn nie für sich gewonnen, daß er für sie beide ein fremder kleiner Junge war. Aber hinter seinem Schicksal liegt noch mehr — eine Vergeltung, ein Urteilsspruch über sie beide. Daß er zum Krüppel geworden, daß er sich nicht retten konnte, führt auf eine Schuld, die Alfred ihr zuschiebt, ihrer verführerischen Lockung: als er eines Tages es auf sich genommen, das hilflose Kind zu überwachen, da hat er es vergessen — in ihren Armen. Deshalb scheuten sie ihn zeitlebens in geheimer, feiger Reue, und Gewissensbisse sind, was sie Schmerz und Trauer nennen.

Aus dieser bitteren Totenfeier, die sie klein Eyolf halten, schlägt wieder in Flammen Ritas glücksdurstige Sehnsucht empor; Alfred weist herbe auf klein Eyolf hin: „Wer weiß, ob uns nicht große offene Augen anstarren Tag und Nacht. . . . Unsere Liebe ist gewesen wie ein verzehrendes Feuer, jetzt muß sie erloschen sein. . . . Sie ist erloschen — in einem von uns." Die letzten Schleier fallen von der Vergangenheit, Rita muß hören, daß sie wegen ihrer „goldenen" Berge um Astas willen geheiratet worden ist. Wo sie beide auch hinsehen, liegt Schuld, Häßlichkeit und Vergeltung. Rita wird bettelarm an Freuden, Hoffnungen, Selbsttäuschungen. Alfred flüchtet sich heim zu Asta — zur Reinheit der Geschwisterliebe, weg aus der schwülen Atmosphäre seiner Ehe, von der er sich jetzt wie beschmutzt erscheint. Die Bruder- und Schwesterliebe verklärt sich vor seinen Blicken zu dem einzigen Verhältnis, das nicht der Umwandlung unterworfen sei — da offenbart ihm Asta, daß sie nicht das Recht habe, den Namen seines Vaters zu tragen, daß ihre Mutter, die das Glück in der Ehe nicht gefunden, sich einem anderen hingegeben habe. Auch ihr Seelengeheimnis, ihre tiefe Liebe zu ihm, vertraut sie ihm in deren erstem und letztem Gruß. Er sieht den richtigen Reisekameraden, als es zu spät ist.

In Asta mit ihrer hoheitsvollen, entsagenden Natur, mit dem starken, warmen Gefühl und dem reinen Willen, hat der Dichter ein herrliches Gegenbild zu Ritas eifersüchtigem Liebesegoismus geschaffen. Als Asta mit dem hellseherischen Instinkt ihrer Liebe voraussieht, daß Alfreds innere Isolierung und ihr Wissen darum eine tiefe Gefahr in sich berge, ergreift sie die Flucht vor ihm und sich selber, und von ferne läßt der Dichter die Hoffnung auf uns sehen, daß sie an der Hand eines anderen später ihr Glück finden werde. Sie geht trotz der Bitten Alfreds und Ritas.

Denn auch Rita hat sie darum gebeten; sie hat Furcht vor sich selbst und vor Alfred; Halluzinationen verfolgen sie; ihr graut vor dem Zusammenleben in Reue und Qual mit einem, der nicht mehr der ihre ist. Langsam geht auch mit ihr eine Umwandlung vor; sie ist gebrochen, ihr Verlangen nach Freude und Genuß hat nicht mehr die Möglichkeit, sich auszuleben, da Alfred sich nicht mehr von ihr fesseln läßt. Wohl fühlt sie in dieser sich unter tausend Schmerzen vollziehenden Geburt einer neuen Empfindungsweise eine Adelung — aber auch, daß das ganze Lebensglück ihr dabei verloren geht. Wie arm auch beider Leben geworden ist — erdgeborne Erdenmenschen, hängen sie am Erdenleben und getrauen sich nicht, es aufzugeben. Auch Alfred ist seelisch heimatlos, auch er hat kein Leben fortzuführen, denn der Weg zu Asta ist ihm fortan verschlossen. Nur eine Zuflucht bleibt ihm offen vor dem Übergang ins Nichts — die Einsamkeit der hohen Berge, wo schon einmal, als er bis zur Erschöpfung umhergeirrt, die Todesempfindung mit all ihrem Frieden und Wohlgefühl und dem Vergessen aller irdischen

Digitized by Google

Bande über ihn gekommen ist; es drängt ihn weniger dahin, als nur weg, weg von Rita, der Genossin seiner Schuld. Sie aber sinnt in stiller Wehmut darauf, sich einen neuen Lebenszweck zu schaffen, in thätiger mütterlicher Liebe sühnend, was sie verbrochen. Die armen verkommenen Dorfkinder, an deren traurigem Los sie bisher teilnahmslos vorübergegangen, gedenkt sie zu sich zu nehmen und anzusehen wie ihre eigenen — an klein Eyolf Statt — um ihr Schicksal zu mildern und zu veredeln — und sich „einzuschmeicheln bei den großen offenen Augen". Dann ist auch klein Eyolf nicht vergebens geboren — und nicht vergebens wieder genommen worden.

Von dieser Umwandlung ihres Wesens zu opferwilliger Selbstlosigkeit ist Alfred tief ergriffen; in Mitschuld und Reue an sie gekettet, will er versuchen, an ihrer Seite ihr Liebeswerk zu teilen. Und so beschreiten sie doch gemeinsam den neuen Weg. Und nicht ganz ohne Trost; in den schweren Arbeitswochen dürfen sie auch dann und wann auf Sonntagsruhe hoffen. Freundlich werden ihnen bei ihrem Opferwerke die Geister derer erscheinen, die sie verloren haben, der Geopferten und Opferwilligen, die Geister klein Eyolfs und Astas — und in Frieden können sie ihre Blicke nach oben richten „zu den Gipfeln hinauf, zu den Sternen, zu der großen Stille". A. G.

Aus dem Hexenkessel der Zeit. Frauenschuld und Frauengröße. Roman von L. Westkirch. (Berlin, Verlag des Vereins der Bücherfreunde.)

Dieser Roman entspricht ungefähr meinem Ideal eines modernen Volksromans, und zwar nach Form und Inhalt. Seiner Anlage und der Menge der mitspielenden Personen nach könnte man ihn beinahe einen Roman des Nebeneinander im Sinne Gutzkows nennen, doch ist die Handlung so geschickt zusammengehalten, daß statt der sieben oder neun Bände dieses Schriftstellers reichlich vierhundert Seiten für die Abwicklung der Schicksale von etwa zwei Dutzend Personen ausreichen. Kurz wiedergeben läßt sich der Inhalt des Buches schwer, doch gestattet die Aufzählung der handelnden und leidenden Personen einen Schluß auf den Inhalt: es sind: ein wohlwollender Fabrikbesitzer, dessen Tochter und Sohn, ein adeliger Offizier, der Besitzer eines großen Konfektionsgeschäfts, zwei Verkäuferinnen, von denen die eine später Schauspielerin wird, ein sozialdemokratischer Agitator, zugleich Schuft, ein idealer Sozialdemokrat, ein Schwindelbankier, zahlreiche Arbeiter und Arbeiterinnen, kurz, alle die Personen, welche in den modernen Dramen und Romanen mit sozialer Tendenz herumlaufen. L. Westkirch liegt, obwohl sie ein warmes Herz fürs Volk zeigt, ihre Geschichte mehr als die soziale Tendenz am Herzen, und so bringt sie jene denn auch mit so viel Psychologie, wie grade nötig, einigem Pathos und einigem Humor zu einem befriedigenden Ende. Nichts weniger als ein Kunstwerk, kann der Roman doch Beachtung beanspruchen; er giebt einen sehr guten Maßstab dafür ab, was man von einem Unterhaltungsromane verlangen darf. Adolf Bartels.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus Dresden schreibt man uns:

Ein Gastspiel von Eleonore Duse gehört, obwohl es auch in anderen Städten sich ereignet, zu den künstlerischen Geschehnissen, deren zu gedenken Pflicht und Neigung des Berichterstatters sich vereinigen. Doch nicht der schauspielerischen Persönlichkeit der Duse, die neben der Santazza in der Bauernehre und der Cameliendame eine für uns neue Rolle, Cyprienne, spielte, soll hier ein neues, verdientes Denkmal gesetzt werden, obwohl sich noch dieser oder jener Stein hinzufügen ließe. Ihr nachzuahmen ist wohl unmöglich und sicher auch nicht schlechthin zu empfehlen; ihrer Künstlerschar aber dürfte wohl eher nachzukommen sein, und bot sie auch in Einzelleistungen nichts Hervorragendes, so gab sie doch in der Kunst des Zusammenspieles, in dem der lenkende Geist der Duse deutlich zu Tage trat, lehrreiche Anregungen und Studien genug. Es ist früher festgestellt worden, daß Frau Duse, fern von jeder Schultradition, in ihrer Kunst durchaus empirisch verfährt, daß sie aus der Beobachtung des Lebens eben so stark schöpft wie aus der Fülle ihrer ungewöhnlich reich beanlagten Persönlichkeit, daß alles, was sie darstellt, ihr zum eigensten Erlebnis geworden ist. Ihre Kunst ist eine individuelle im vollsten Sinne des Wortes. Einer der Hauptverdienste, deren Nachwirkungen auch auf den minder Begabten nicht ausbleiben können, ist nun, daß sie auch ihre Mitspieler dahin beeinflußt, individuell zu spielen, ihre Persönlichkeit frank und frei in Szene zu setzen. Es ist ganz überraschend, welche Wirkungen dadurch erreicht werden. Man kann sich elegantere Lebemänner denken, als sie in Cyprienne und in der Cameliendame hier auftreten, man kann sogar diese oder jene Episodenfigur in der Bauernehre schärfer charakterisiert denken, aber natürlicher und freier kann man sich nicht geben, nicht absichtsloser mit so wenig Mitteln wirken. Das ist der Vorteil einer mangelnden Schule und Tradition. Unsere Schauspieler lernen schon auf der Elementarschule der Schauspielerkunst so viel Regelkram, so viele Winke, wie es der oder jene große Mime mache oder gemacht habe, sie lernen die Sitten künstlich drehen, die Beine kunstvoll setzen und mit den Armen den Bahnsignalstangen es nachthun; was weiß ich, was sie alles lernen! Eines gewiß nicht: die individuelle Anlage frei und unbehindert zu entwickeln und sich selbständig auszuleben. Vielleicht mag ein größeres schauspielerisches Talent den Italiener unterstützen, auch gibt die angeborene Beweglichkeit die Geste, die Klippe so vieler deutscher Schauspieler, leichter an die Hand. Den Vorzug aber zeigen die Mitspieler der Duse jedenfalls, daß sie nicht mehr wollen, als sie können, daß sie die eigene Natur zum Vorbild nehmen und von ihr ausgehen, während bei uns der Weg mit Vorliebe und dank einer falschen Erziehung von der Kunst zur Natur genommen wird. Selbstverständlich gestaltet sich das Zusammenspiel solcher Darsteller auch ganz anders als bei uns, bei weitem lebhafter, frischer, ungezwungener und natürlicher: das Bühnenbild bei großen Ensemblemassen wird weit mannigfaltiger und eigenartiger, ohne daß den Anforderungen der Bühne, die auf einartige Betrachtung beschränkt ist, Abbruch geschähe. Zunächst kennen die Italiener keine Abgrenzungen innerhalb der Bühne: wie im bewohnten Raume, hat für sie jeder Fleck, jede Ecke so gut eine Anziehung, eine Bedeutung wie der Mittelraum der Bühne; sie verkehren in dem ganzen Bereich der Bühne, als ob sie dort zu Hause und nicht als ob sie einige Minuten zu Gaste wären. Das sind elementare Anforderungen, denen aber leider nicht regelmäßige Erfüllungen folgen! Wo diese Anforderungen erfüllt werden, ergibt sich ein intimer Reiz des Bühnenspieles, der unwillkürlich gefangen nimmt. Ganz wesentlich erhöht wird dieser Reiz durch das Spielen innerhalb der Bühne, durch die bis zur äußersten Konsequenz durchgeführte Abtrennung vom Zuschauerraum. Das Sprechen ins Publikum wird von der Duse, außer in der Locandiera, wo es der Dichter vorschreibt, ebenso ängstlich vermieden wie von ihren Mitspielern. Selbst in unbeschäftigten Momenten schweift kein müßiger und neugieriger Blick ins Parquet. Wie sehr dadurch die Illusion bei dem Zuschauer wie bei dem Spielenden gefördert wird, ergiebt sich von selbst. Momente des Müßigganges gibt es bei den Künstlern der Duse überhaupt nicht, ja, es liegt eine Besonderheit ihrer Kunst darin, daß sie die ihnen durch das Stück gegebenen Pausen durch die zahlreichsten Kleinigkeiten auszufüllen

Digitized by Google

verstehen, ohne doch das Interesse mehr auf sich zu lenken, als eben notwendig ist, um nicht den Eindruck öder Statisterei hervorzurufen. Gerade hierin geht ihnen die Duse mit feinem Taktgefühl und Verständnis voran. Nichts liegt ihr ferner, als virtuoses Sichhervordrängen, aber auch nichts ferner, als Erstarrung des Bühnenbildes. In ihrer völligen Unterordnung unter das Zusammenspiel liegt einer der kräftigsten Beweise ihrer gediegenen Künstlerschaft. Wie sie und ihre Mitspieler diese Unterordnung vollziehen, durch Rückenstellungen, Seitenbewegungen, durch Beschäftigungen mit Gegenständen der Einrichtung, durch leise geführte Gespräche und dergleichen mehr, läßt sich im einzelnen nicht ausführen und bleibt auch bei einem Versuche der Nachahmung besser der Eingebung des Augenblickes, der die Italiener auch vieles verdanken, wie der besonderen Situation überlassen. Aus diesen allgemeinen Betrachtungen, die das Duse-Gastspiel nahe legt, ließe sich für unsere Darstellung, zumal für die modernen Bühnenwerke, gewiß eine oder die andere Anregung zur Heranbildung eines gesunden Wirklichkeitsstiles schöpfen. **Leonh. Lier.**

Aus Berlin wird uns geschrieben:

Das bekannte eine Stück, welches jedes Jahr von den hunderten, die angenommen werden, und den fünfzigen, die aufgeführt werden, als einziger dauernder Erfolg übrig zu bleiben pflegt, ist noch nicht gekommen. Denn die Dramen, welche bis jetzt eines überdurchschnittlichen Beifalls sich erfreuten, waren entweder alt oder, wenn sie neu waren, zu klein oder unliterarisch. In diese letzte Rubrik gehört so manches, was man absichtlich verschweigt. Aber unter den kleinen Neuheiten war doch jüngst ein Einakter, der wenigstens amüsierte, in jener eigenen Art amüsierte, wie eine Luftfee, die auf schwankem Seile die pikantesten und graziösesten Bewegungen ausführt. Man vergißt, daß sie in der Luft hängt, weil sie im Moment durch sich selbst verwirrt; aber erinnert man sich nur einen Augenblick ihres lockeren Bodens, so überkommt einen die große Angst, daß der Versuch plötzlich durch eine unvorsichtige Bewegung arg mißglücken könne. In diesem Zwiespalt zwischen den kühnen, schier unmöglichen Grundlagen und dem anmutigen, leichtsinnigen Spiel auf ihnen beruht der Reiz solcher Schwänke, wie ihn uns das Deutsche Theater in dem Einakter „Blau" des bekannten Münchener Rechtsanwalts und Poeten Bernstein bot. Die Voraussetzungen sind gewagt bis zur Unmöglichkeit; die Fassung des Begriffes „blau" als einer Art Atmosphäre, in der alles untertaucht, was sinnig, germanisch, naiv, blauäugig von außen und blauäugig von innen ist, scheint wie eine Stempelmarke, die aufgeklebt ist, um dem Ding einen Namen zu geben; aber sonst — sprühende Unterhaltung, fesche Charakteristik, fröhlicher Humor, eine Art Polterabendstimmung, die man sich in der vorsylvestrigen Zeit recht gern gefallen läßt. Kurz, man amüsiert sich.

„Blau" geht als Lever de rideau einer Cyprienne-Aufführung voraus, in welcher Frau Sorma ihr frisches Temperament ohne jede Virtuoseneitelkeit in den Dienst dieser alten Komödie stellt, die noch immer durch ihre vollendete Bühnentechnik zu interessieren weiß. Einen rein künstlerischen Genuß aber bot Frau Sorma, da sie die Regine in Ibsens „Gespenstern" übernahm. Diese Gespensteraufführung des Deutschen Theaters gehört zu den tiefstgehenden Anregungen, die man im Berliner Theaterleben der letzten Zeit erfahren konnte. Nachdem ein unerquicklicher Streit um das Recht der Erstgeburt zwischen den Direktoren des Lessing- und des Deutschen Theaters ausgebrochen war und man Gelegenheit gehabt hatte, Ibsens aufwühlendes Drama nach so langem Polizeiverbot plötzlich in zwei Theatern zugleich zu sehn, zeigte es sich doch bald, daß die künstlerische Palme hier dem Deutschen Theater zufiel. Es ist ja unnütz, heut noch über den für mich aller Diskussion überhobenen Wert der „Gespenster" zu reden, der Mutter von hundert modernen Dramen, die oft nur eine Seite des Vorbildes weiterführten. Es ist auch für weitere Kreise nicht so von Interesse, die einzelnen Schauspielerkräfte analysiert zu sehen, obwohl Namen wie Reicher, Müller, Rittner, Sorma, Bertens einen weiten Klang haben. Nur die Regine der Sorma verdiente eine besondere Erwähnung, als musterhaft, ja überraschend tief durchgeführte Studie dieses Mädchens, welche den grausigen Entwicklungsgang durchzumachen hat von der Rücksicht, die ihre heimliche Sinnlichkeit unterdrückt, zum vollen Ausbruch ihrer wahren Natur, da sie die Rücksichten als Lügen sich entpuppen sieht. Aber das eine kann der gegen sich selbst gewissenhafte Berichterstatter nicht unterdrücken: „wichtige" Schauspielaufführungen sind jene zahlreichen zum größten Teil nicht, die uns literarische Eintagsfliegen an den Tag bringen — wichtig sind nur solche, die, wie diese „Gespenster", auch wenn sie Altes bringen, doch dem Menschen etwas Großes, etwas Systemhaft-Bezwingendes zu sagen haben; da fühlt man, daß man nicht bloß vor einer Schaubühne sitzt, wie so oft, sondern daß man wieder einem Kunstwerk in würdiger Fassung gegenübersteht. **Oskar Bie.**

Musik.

* Wichtigere Musikaufführungen.

Aus Berlin schreibt man uns:

Die Philharmonischen Konzerte unter Richard Strauß bilden sich weiter zu einer Art von musikalischer Freier Bühne aus, wo es immer etwas Neues zu hören und zu lernen gibt. Im Gegensatz zu den, auf das alte Repertoire sich beschränkenden Weingärtner-Konzerten in der Kgl. Oper umfaßt hier jedes Programm mindestens eine Neuheit. Das blühende, freilich auch Sumpfpflanzen nicht ausschließende Konzertleben Berlins hat durch diese Polarisierung nur gewonnen. Unter den 8—900 Konzerten, welche die Hauptstadt in jedem Winter ertragen muß, bilden die Joachim-Quartette und diese beiden Symphoniekonzerte die noch unerreichten Gipfelpunkte. Nur selten tauchen aus dem Chaos einige bedeutendere Erscheinungen auf, welche ein längeres Gedächtnis, als das einer Spielzeit, verdienen. Eine Violinisten-Persönlichkeit, wie die des plötzlich zu höchster Höhe geschnellten Burmester, prägt sich schon darum fester ein, weil hier eine seltene Vereinigung von technischer Virtuosität und musikalischem Feingefühl vorliegt. Ein kleiner Wunderkerl, der neunjährige Hubermann, will ihm wirklich Konkurrenz machen, doch hat man an Wunderkindern schon zu wunderbare Dinge erlebt, um über sie fertig reden zu können, ehe sie Männer geworden. Ein böhmisches Streichquartett überraschte durch seine nie geahnten feinsinnigen Aufführungen, die in der Epoche des Smetana redivivus alle Ursache haben, Furore zu machen. Von Komponisten ergreift hier und da einer das Wort: Philipp Scharwenka kommt mit einer neuen Symphonie, Paul Geisler mit einem Abschnitt aus seinem Germaniazyklus. Aber schon sind die Wogen der Zeit darüber. Den Vorzug eines garantierten größeren Publikums genießen wenigstens die Neuheiten der Straußischen Konzerte. Ein Däne, der Pianist Stenhammer, führte uns sein neues Klavierkonzert vor, welches bei ungemein liebenswürdiger und mendelssohnhaft populärer Fassung vom Publikum einen gewaltigen Beifall sich holte, aber trotzdem einige musikalisch recht feine Ideen aufzuweisen hat. Dann hörte man Eugen d'Alberts Vorspiel zur Oper „Rubin", ein gutgearbeitetes, aber kaum bedeutend zu nennendes Stück, des Jungrussen Glasunoff „Frühling", der an Instrumentations-Effekten geradezu verblüffend reich ist, während er inhaltlich nur Trivialitäten zu geben hat, und endlich eines der bedeutendsten Orchesterwerke unserer Zeit: Alexander

Digitized by Google

Ritters „Olafs Hochzeitsreigen“. Es ist der Tanz des Recken, der dem Henker schon verfallen ist, die letzte krallende Lebenslust des in seinen Tod Tanzenden. Wer vermöchte diesen so wunderbar charakteristischen Stoff besser zu verarbeiten, als Ritter, der echte Deutsche, den die Grazie nicht zu verführen weiß, der dem packenden Ausdruck, dem tragischen Konflikt, der ernsten Wahrheit jede gemeine Schönheitslinie mit Vergnügen opfert, wenn er auch dadurch erschreckend unpopulär wird?

O. Bie.

* Neue Notenwerke.

Suite für Pianoforte von Anton Dvořák. Op. 98. (Berlin, N. Simrock. 4 M.)

Sonatine für Violine und Pianoforte von Anton Dvořák. Op. 100. (ebd., 6 M.)

Suite für Pianoforte und Violine von Eduard Schütt. Op. 44. (ebd., 8 M.)

Kein hervorragender Tonsetzer schreibt bekanntlich so merkwürdig ungleich, wie Anton Dvořák, der „böhmische Brahms“, ein Meister, der hauptsächlich durch den Reiz des böhmisch Nationalen in Melodien und Rhythmen über seine Heimat hinweg sich weitzielende Wirkungen zu sichern weiß. Es gelingt ihm auch in Deutschland seit Jahren, andauernd die Teilnahme für sich warm zu erhalten. Freilich, man hat bei Dvořák oft, schwächer und stärker, die Empfindung, mehr einem reflektierten, gewollten, als einem unbewußt naiven nationalen Zuge zu begegnen. Zumal wenn dieser Künstler glaubt, mit möglichst voller Palette echt slavische Farben auftragen zu müssen und rücksichtslos persönlich bis ins Grillenhafte sein zu sollen. Die Wirkungen solcher Stellen (oft ganzer Werke) streifen dann nicht nur ans Banale, sondern sie überschreiten wohl schon die Schwelle. Und dennoch ist diese Seite des Dvořákschen Schaffens entschieden noch ersprießlicher, als wenn man, wie nicht minder häufig, kurzsichtige Brahms-Nachahmung wahrnimmt. Man blicke z. B. nur auf das F-moll-Klavierquartett. Brahmsscher Stil mit allen seinen ausgezweigten subjektiven Eigentümlichkeiten wird von Dvořák nicht selten fast kopiert. Am deutlichsten wohl in seinen Kammermusikwerken, auf deren vornehmem Gebiete er trotzdem die unbestrittensten Erfolge errungen hat und wo er auch besonders fruchtbar gewesen ist.

Vorher sehr hoffnungsvoll gestimmt durch Dvořáks schönes Klavierquintett in A-dur, das ich eben genossen hatte, bin ich nach der Durchsicht der genannten beiden neuesten Kompositionen, namentlich der ersteren, leider enttäuscht. Diese Klavier Suite „ist wert, daß sie zu Grunde geht“. Schlimmer noch als die Erfindungsarmut und der zusammenhangslose, unlogische Aufbau der Sätze berührt die gesuchte, ja hier und da unnatürliche, gequälte Harmonik. Auch der entschieden am besten geratene zweite Satz mit seinem ungeduldigen Hauptthema, gefaßt in einer sechstaktigen Periode, hilft dem Ganzen nicht auf. Die beiden mageren Schlußsätze sind fast durchweg in zweistimmigem Klaviersatze gehalten, nach dem Muster Bachischer Suitensätze. Als bester Einfall in dem ganzen Werk gilt uns das beschließende Tempo, wo in sehr wirksamer Weise das Thema des ersten Satzes in breiter, wuchtiger Vergrößerung wieder erscheint, was der Komposition den Charakter ringartiger Geschlossenheit verleiht.

Über die Sonatine kann ich mich kurz fassen. Diesem frischen, melodischen, leicht verständlichen Werkchen kann nicht eigentlich selbständige künstlerische Bedeutung zugesprochen werden. Doch hat mit ihm der Komponist jungen Violinschülern ein wertvolles Geschenk gemacht. Die Sonatine empfiehlt sich in erster Reihe durch treffliche pädagogische Brauchbarkeit.

Die Suite für Violine und Klavier von Eduard Schütt ist eine sehr beachtenswerte Veröffentlichung; das ernste, gehaltvolle Werk dürfte bald jeder Violinspieler von Geschmack in sein Programm aufnehmen. Es verdient dieselbe Beachtung wie das interessante Klavierkonzert, das vor etwa zehn Jahren zuerst auf den in Wien lebenden Komponisten aufmerksam machte. Den ersten Satz, der in seinem ungarischen Charakter und auch durch seine Faktur sehr an Brahmsens ungarische Tänze erinnert, durchzieht düsteres, leidenschaftliches Pathos. Das Thema ist ungemein prägnant und sehr fesselnd harmonisiert, spekulativ ohne aufdringlich und gesucht zu klingen. Die getragene Episode bildet zu dem wilden, aufgeregten Hauptgedanken einen beruhigenden, stimmungsvollen Gegensatz. Mit mächtig ausgreifender Steigerung schließt dieser erste und auch wertvollste Satz der Suite. Das ihm folgende, etwas bedenklich ausgedehnte Scherzo mit seinen verzwickten rhythmischen Wagnissen ist doch noch mehr absonderlich als originell, so reizvolles Detail es, wie alle übrigen Sätze, auch bietet. Sehr angenehme Musik ist in der variierten Canzonetta enthalten, die wie der erste Satz stark auf Brahmsische Anregung hinweist. Auch Schütts Klaviersatz erinnert, dieses zu seinem Schaden, an Brahms. Die Variationen zeugen von tüchtiger, wenn auch nicht gerade neuartiger Gestaltungskraft. So gewürzt die Harmonik überall in dem Werke auch ist, so macht sie doch niemals einen nervösen Eindruck, die Grenzen des subjektiv Erlaubten überschreitend. Das Schlußrondo in russischem Charakter ist offenbar gemacht worden, um das Werk ehrlich zum Abschluß zu bringen, wie es eben am häufigsten vorkommt, daß in den Anfangssätzen die Wage am tiefsten, in den Schlußsätzen am höchsten, lustigsten empor steigt. Nichtsdestoweniger ist in dieser Suite das Finale noch immerhin so ausgefallen, daß es im Konzertsaal seine Wirkung nicht verfehlen dürfte.

Karl Söhle.

Bildende Künste.

* Briefe über bildende Kunst.

Aus Berlin schreibt man uns:

Mit bedächt'ger Schnelle führen uns die wechselnden Ausstellungen von Schulte und von Gurlitt ab und zu einmal in einen Himmel, nicht grade selten in künstlerische Höllen, zumeist aber halten sie sich hübsch auf der platten Erde. Die Marktware spielt immer eine große Rolle, und nur ausnahmsweise bekommt man eine völlig geschlossene und einheitliche Sammlung von Werken zu sehen. Stellt dann aber ein Maler die Früchte seines Fleißes dem Publikum gesammelt vor, so ist es für den Beurteiler oft kein angenehmes Geschäft, der Arbeit eines langen Zeitraumes eine geringe Wertschätzung auszudrücken. Dennoch verlangt die erschreckende Massenhaftigkeit der künstlerischen Produktion strenger als je, daß das Ganze und seine Entwickelung im Auge behalten werde; die vielen kleinen Größen, die sich hier und da erheben und gefördert werden, könnten vereint gar leicht die Kraft entwickeln, eine wirkliche Größe zu ersticken.

Dora Hitz hat eine Anzahl ihrer Arbeiten gezeigt. Sie ist unter den mir bekannten malenden Damen die, die äußerlich am konsequentesten auf die moderne Malart eingegangen ist. Mit einer unzweifelhaft sehr kecken Hand, in hellsten Farben malt sie Porträts und Landschaften mit genreartiger Staffage. Einen gewissen Reiz empfinde ich in diesen Bildern ganz bestimmt, und ich glaube, es ist ein großes, ich möchte sagen: dekoratives Geschick daran, ein bizarrer, nervöser, aber feiner Farbengeschmack. Ich denke mir, die Dame muß ihre Werkstatt sehr interessant herzurichten imstande sein. Ihre Bilder würden von fern an jenen Märchen-Stil erinnern, der Ludwig von Hofmanns Werke kennzeichnet, wenn ihnen nicht die Hauptsache fehlte: die Naivetät. Ich kann den Eindruck nicht loswerden, daß alle diese Arbeiten nach dem Gefallen schielen. Sie sind meist auf irgend etwas Einzelnes hinausgearbeitet, das ver-

Digitized by Google

blüffend wirken soll und zunächst ja auch verblüffend wirkt, bald aber Verstimmung hervorruft. Es ist in diesen Bildern weder die vielleicht trockene Gediegenheit der bescheidenen Schilderer der Natur noch die freie und selbständige Phantasie der Maler-Dichter, die die Kraft besitzen, aus der eigenen Anschauung eine eigene Welt zu schaffen. Hier ist ein Kompromiß, ja ich möchte sagen: eine Art Überlistung der neuen Kunst: dieser Herkules wird von einer geschickten Omphale dahin gebracht, sich niedlich und interessant zu machen. Ich finde aber auch, daß die Technik der modernen Malerei recht äußerlich angewandt ist: die Figuren ermangeln der Körperlichkeit in hohem Grade, und Einzelheiten, wie z. B. Hände, sind zuweilen in mehr als flüchtiger Weise behandelt. Es hat dies aber seinen inneren Grund: denn eine neue Form der künstlerischen Darstellung und des Ausdrucks bedarf und meistert doch nur der, der auch etwas Neues zu sagen hat; und ich kann nicht herausfinden, welcher neue Ton in den Bildern von Dora Hitz angeschlagen wäre oder welcher neue Geist aus ihnen spräche.

Wie sich aus dem ernsten und bescheidenen Bemühen um die Darstellung der Erscheinungen eine stets wachsende Einfachheit der Mittel, eine sichere Beherrschung der Form entwickelt, das zeigte in der erfreulichsten Weise die gewählte Sammlung schottischer Arbeiten, die Gurlitt zusammengebracht hatte. Diese Bilder sind zunächst so unauffällig, wie die von Dora Hitz auffällig sind, aber bei längerer Betrachtung entfalten sie eine reiche Fülle intimer Reize. Kennzeichnend scheint mir bei den Werken der Schotten, daß sie mit der breitesten malerischen Behandlung eine so treue Wiedergabe der Lokalfarben verbinden, wie man sie in Deutschland nur selten (z. B. bei dem jüngst besprochenen Palmié) findet. Meist atmen diese Darstellungen die gedämpfte Stimmung des schottischen Landes, selten ist in ihnen ein volles und ungebrochenes Spiel des Lichts; und bescheiden ist auch meist der Vorwurf. Aber wie kennen diese Künstler ihr Heimatland, wie liebevoll geben sie die unwirtliche Einsamkeit des Hochmoors oder den abgeschiedenen Frieden des Dörfchens wieder! Wenn die ungemein glückliche Wahl des Standpunktes bei den schottischen Landschaften auf Einflüsse der Schule von Fontainebleau hinweist, so scheinen sie mir doch ihren Meistern häufig überlegen zu sein in der Diskretion und Wahrheit des Lufttones, der selten so überzeugend getroffen worden sein dürfte, wie von diesen Künstlern. A. K. Brown (Glasgow), der Hauptmeister der Ausstellung, ist ein wahrhaft großer Maler, der auf kleinen Raum weite Flächen mit verschwimmenden Fernen zu bannen versteht, der den Erscheinungen eine köstliche Feinheit der Umrisse gibt, der keinen Gegenstand behandelt, ohne seine Stimmung in freiem Nachschaffen voll auszudrücken. Neben ihm haben auch Macauley R. Stevenson, James Paterson und Docharty ausgezeichnete Arbeiten geschickt. Immer bleibt der Stil der Darstellung schlicht und zurückhaltend, und doch ist die Skala der angeschlagenen Töne sehr mannigfaltig: als trauliche Idylle erscheint ein Dorfbild, in feierlichem Ernste ein schottischer See oder der Clyde, und selbst bis zu einer wilden Größe steigert sich die Phantasie, wenn Paterson ein kleines Stück vom Gipfel einer Höhe und ringsum ein wogendes Meer flatternder Wolken zeigt.

Die Ausstellung von acht meist älteren, in Berliner Privatbesitz befindlichen Werken von Arnold Böcklin machte die Schultesschen Räume für einige Zeit zu einem Festsaale. Man hat hier ein ausgezeichnetes, in der Farbe wundervoll ausgeglichenes Exemplar der unvergleichlichen „Toteninsel" und das kraftvolle und charakteristische Selbstporträt von 1873. „Herbstgedanken" und „Sommertag" sind zwei Stimmungslandschaften von tiefster Poesie und größtem Stile. In „Herodias" ist die kalte sinnliche Grausamkeit in meisterhafter Weise ausgedrückt; das Bild erinnert in der Auffassung an Klingers „Salome", hinter der aber die Böcklinsche Gestalt an sinnlichem Reize zurückbleibt. Eine Meeresidylle zeigte ein begehrlich blickendes verführerisches Seeweib, ein echtes Kind des trügerischen feuchten Elements, das auch malerisch ganz hervorragend behandelt war; hingegen vermißte ich doch bei dem bronzefarbenen, absonderlich gebauten Triton die überzeugende Kraft, die auch einem solchen Geschöpfe der Phantasie zu eigen sein muß. In der sehr schnell hingeworfenen Skizze der „Germanenschlacht" war der furor teutonicus in einer leidenschaftlichen hinreißenden Weise behandelt. Am wenigsten bekannt dürfte wohl die „Fischpredigt des hl. Franziskus" sein: der Heilige steht am Strande und mit eifriger Handbewegung predigt er auf die stummen Wasserbewohner ein, die erstaunt und neugierig ihn anglotzen. In der Charakteristik des braven Heiligen und in der vermenschlichenden Schilderung der Fisch-Zuhörerschaft ist das Bild ausgezeichnet und von ganz einzigem Humor.

Neben diesen Schöpfungen und neben Max Klingers bei Amsler und Ruthardt ausgestellter grandioser Brahms-Phantasie tritt alles andere weit zurück. Ich nenne noch Curt Herrmanns neueste Bilder, einige sehr flott und pikant gemalte Boudoirstücke, meist auf ein warmes Rot abgestimmt, deren temperamentvoller Vortrag gefällt, aber auch durch seine Einseitigkeit leicht ermüdet. M. v. Brocken schafft Blumenstücke von ungewöhnlichem Geschmacke der Zusammenstellung und Farbenwirkung und mit einer leichten und feinen Art der Darstellung. Paul Höniger hat in Paris eine Reihe von Studien und Bildern geschaffen, die mir einen Fortschritt zu bedeuten scheinen. Ich finde sie ruhiger und selbständiger, manches ist sehr glücklich gelungen; ich glaube, wenn sich der Künstler an einfache Vorwürfe, wie die so zart behandelte Seinelandschaft, hielte, würde er eher zu vollendeten Leistungen kommen, als bei den komplizierten Gegenständen, die er sonst gern darstellt: Tanzlokale u. s. w. Die Bilder Josef Blocks sind mir immer zu gemacht, zu raffiniert und zu novellistisch. H. von Volkmann bringt Landschaften voll feinen Naturempfindens und sehr tüchtig in der Ausführung. Als eine höchst beachtenswerte Leistung endlich nenne ich Harro Magnussens ganz polychrom gehaltene Bismarck-Büste. Dieser kühne Versuch ist in hohem Grade gelungen; das mächtige Gesicht ist kräftig und klar modelliert und die beherrschende Gewalt des unvergeßlichen Blickes ausgezeichnet festgehalten. Auch Magnussens ebenso gearbeitete Emin-Büste ist eine gute Arbeit; aber sie verschwindet hinter dem Bismarckkopfe.

Albert Dresdner.

Aus Dresden schreibt man uns:

Nach fast vierjähriger Pause ist die Dresdner Skulpturensammlung wieder eröffnet worden, die sich nunmehr gleich der Gipsabgußsammlung im Albertinum befindet. Die Neuaufstellung der Sammlung bietet so vieles, was von prinzipiellem Interesse nicht nur für Archäologen ist, daß eine ausführlichere Mitteilung darüber auch im Kunstwart sehr angebracht erscheint.

Das Antiken-Kabinet zu Dresden hat fast ein Jahrhundert für die erste derartige Sammlung in Europa gegolten, wie sie auch eine zeitlang die einzige gewesen ist. Neben der berühmten Gemäldegalerie hat vor allem sie Herder zu dem Epigramm begeistert, welchem Dresden den Beinamen Elbflorenz verdankt. Aber ihr Ruhm ist nach und nach etwas verblaßt. München erwarb die Aegineten-Gruppen u. a., Berlin die Ergebnisse der Ausgrabungen von Pergamon, und auch kleinere Städte haben inzwischen mehr oder minder wertvolle Sammlungen von Antiken angelegt. Zwei Nachteile hingen der Dresdner Sammlung an: sie hatte, abgesehen von den ägyptischen und assyrischen Stücken, nur römische Bildwerke,

Digitized by Google

während die Sammlungen von Paris, London, München und Berlin sich allmählich auch in den Besitz von altgriechischen Skulpturen zu setzen wußten, und jene römischen Bildwerke in Dresden waren noch dazu vielfach ganz falsch ergänzt. Auch die Aufstellung, die nur von dekorativen Gesichtspunkten ausgegangen war, ließ vom wissenschaftlichen Standpunkte aus so gut wie alles zu wünschen übrig. Die Bildwerke standen und hingen bunt durcheinander, und eine Orientierung war nur schwer möglich, zumal da eben auch die falschen Ergänzungen der Bruchstücke deren Bedeutung und Schönheit vielfach verdunkelten und verhüllten. Diese Ergänzungen stammten in der Hauptsache aus dem vorigen Jahrhundert und waren nach italienischem Vorbilde allgemein üblich. Man wollte sich in erster Linie an den antiken Bildwerken erfreuen, deshalb ergänzte man sie auf jeden Fall, auch wenn nur ungenügende oder gar keine Anhaltspunkte für die richtige Ergänzung vorhanden waren. Freilich war es verwunderlich, daß man sich an so verballhornten Werken überhaupt erfreuen konnte, und für ein feiner geschultes Auge wirkten verschiedene dieser zurechtgemachten Antiken geradezu lächerlich oder abstoßend. Sicher hatte man schon im 18. Jahrhundert, als die Sammlung entstand, das Bestreben, die richtige Ergänzung zu geben, aber es fehlte, da es eine wissenschaftliche Archäologie noch nicht gab, an den zuverlässigen Hilfsmitteln das Richtige zu finden. Dazu kam das von kritischen Skrupeln freie Selbstvertrauen, daß sich der Antike völlig ebenbürtig fühlte und völlig im Geiste der Alten schaffen zu können glaubte.

Im britischen Museum hat man bekanntlich einen neuen Weg eingeschlagen gegenüber jenen dekorativen Ergänzungen, welche nur einen künstlerischen Scheingenuß gewähren und die Wissenschaft verfälschen. Man stellt dort die antiken Bildwerke, mögen sie noch so trümmerhaft und zerstört sein, ohne jede Zuthat auf: der volle Gegensatz zu dem Verfahren der phantastischen Ergänzungen. In den Fällen, wo jeder Anhalt für die Ergänzung fehlt, mag das richtig sein, mag das sehr nüchterne Aussehen der englischen Antikensammlungen gerechtfertigt erscheinen, aber in recht vielen anderen Fällen ist ein drittes Verfahren möglich, welches der Wissenschaft und dem Schönheitsgefühl in gleicher Weise gerecht wird. Dieses vermittelnde Verfahren zum ersten Male eingeschlagen zu haben, ist das Verdienst des Direktors der Dresdner Antikensammlung, Professors Treu. Sein Verfahren dürfte für die Folgezeit noch mehr das mustergiltige werden.

Es besteht darin, daß man einmal den ursprünglichen Zustand eines ergänzten Bildwerkes kenntlich läßt, während man früher die Spuren der Ergänzung nach Möglichkeit zu verwischen suchte. Zweierlei ist da möglich: entweder man läßt das antike Bruchstück, wie es ist, und stellt daneben einen ergänzten Gipsabguß, oder man ergänzt, wo Zweifel an der Richtigkeit ausgeschlossen sind, das antike Bildwerk selbst, doch so, daß jederzeit der ursprüngliche Zustand des Werkes vor der Ergänzung wieder hergestellt werden kann. Fehlt es an sicheren Anhaltspunkten für die Ergänzung, so unterbleibt sie nach dem dann richtig eingeschlagenen englischen Verfahren. Solche sichere Anhaltspunkte aber sind durch die fortschreitende Wissenschaft, durch die zahlreichen neuen Ausgrabungen und Veröffentlichungen antiker Bildwerke vielfach gewonnen worden. Professor Treu konnte daher wohl mit einer festen Hoffnung auf guten Erfolg daran gehen, die phantastischen Ergänzungen des vorigen Jahrhunderts zu beseitigen, die zum Teil geradezu abenteuerlichen Gestalten wieder so hinzustellen, wie sie aussahen, ehe man ihnen neue Köpfe, Arme, Beine u. s. w. verlieh. Dieses Vorgehen ist denn auch in nicht wenigen Fällen von entschiedenem Erfolge begleitet gewesen. Davon kann sich jeder Besucher des Museums überzeugen, denn jede Figur ist, ehe man sie in ihre Bestandteile zerlegt hat, photographiert worden, und diese Photographien werden mit weiteren Notizen neben den neu ergänzten oder auch unergänzt gelassenen Bildwerken ausgestellt. Der Augenschein lehrt oft schlagend, wie verfehlt oder geradezu komisch die alten Ergänzungen gewesen sind. Man sehe sich zum Beispiel das Standbild für einen siegreichen Knaben nach Polyklet an und betrachte dann auf der Photographie den sterbenden Alexander, den man früher daraus gemacht hatte. Wo mögen die früheren Ergänzer ihre Augen gehabt haben, daß sie so etwas Verfehltes und Widerspruchsvolles hinstellen konnten? Ein anderes Beispiel ist die Göttin Artemis, die man ohne jeden Anhalt hierzu zu einer Vestalin Tuccia verarbeitete, die Wasser in einem Sieb trug, um damit ihre Jungfräulichkeit zu beweisen. Man sollte es nicht für möglich halten, daß jemand sich angesichts des edelschönen Artemisrumpfes, der so laut für seine wahre Deutung spricht und auch in seiner Verstümmelung von bezeichnender Schönheit ist, nach der verfehlten Tuccia zurücksehnt; und doch gibt es Leute mit so blöden Augen.

Die Möglichkeit, die verstümmelten Bildwerke richtig zu ergänzen, war dadurch gegeben, daß die Römer, denen ja selbständiger Kunstsinn abging, bekanntlich die Werke der berühmten griechischen Bildhauer immer von neuem nachbilden ließen und diese Kopien zum Schmuck ihrer Plätze, Landhäuser und Gärten verwendeten. Derartige Kopien nun, wie man sie in Italien seit Jahrhunderten ausgegraben hat, bilden den Hauptbestandteil unserer Antikensammlungen und müssen die unschätzbaren, bis auf wenige Ausnahmen verloren gegangenen Meisterwerke der griechischen Bildhauer ersetzen. Da nun die verschiedenen Kopien eines und desselben Werkes nicht immer in der gleichen Weise zerstört sind, so leuchtet ein, daß man nicht selten in der Lage ist, mit Hilfe der einen Wiederholung eine zweite unzweifelhaft richtig zu ergänzen oder wenigstens mit ihr dem Richtigen viel näher zu kommen, als dies früher der Fall war. Erschwert ist das nur dadurch, daß die altrömischen Bildwerke in allen möglichen Museen Europas weithin verstreut sind, erleichtert wird es durch die modernen Künste der Vervielfältigung und durch das Zusammenwirken der Archäologen an der gemeinsamen Arbeit. Für die Dresdner Sammlung kommen die glücklichen Forschungen und Entdeckungen Treus, Furtwänglers, Petersens und anderer Archäologen in betracht.

Solcher Entdeckungen erwähnen wir nur die wichtigsten.

Von den berühmten Originalwerken des Phidias ist (wenn man von den Parthenonskulpturen absieht, die ihm und seiner Schule zu verdanken sind) nichts erhalten. Um so wertvoller sind die Nachbildungen der Phidiasischen Werke. Ein berühmtes Werk des Meistes neben dem Olympischen Zeus und der Athene Parthenos — beide aus Gold und Elfenbein — war das Erzstandbild der Lemnischen Athene, welches Lemnische Kleruchen (Ansiedler) zwischen 451 und 447 auf die Akropolis zu Athen stifteten. Sie galt für die schönste Athene des Phidias, der sie (nach Lucians Imag. 4) würdigte, seinen Namen darauf zu setzen, und war (nach Plinius H. N. 34, 54) von so hervorragender Schönheit, daß sie den besonderen Beinamen der Schönen erhielt; Lucian (Imag. 6) entlieh von ihr für seine Musterschönheit Panthea den Umriß des ganzen Gesichts, die Zartheit der Wangen und das Ebenmaß der Nase. Von dieser berühmten Lemnierin nun besitzt Dresden gleich zwei römische Nachbildungen in Marmor. Sie waren bisher falsch ergänzt. Jetzt hat Furtwängler die beiden zugehörigen Köpfe, einen im Museum zu Dresden, einen im Museum zu Bologna, entdeckt, so daß man einen guten Begriff von dem einst so berühmten Werke des Phidias erhält. Man wird angesichts der beiden schönen Standbilder, die nunmehr ein hervorragender Schatz des

Digitized by Google

Dresdner Museums sind, das Lob der alten Schriftsteller nicht übertrieben finden.

Neben der Lemnierin müssen als einzigartige Stücke und wahre Schätze des Dresdner Museums der Zeus und der Knabensieger nach Polyklet gelten. Der Zeus galt früher als Asklepios und erfreute sich in seiner plumpen Ergänzung nicht besonderer Wertschätzung. Da fand man bei den Ausgrabungen in Olympia ein mächtiges Bruststück mit Gewandresten auf der linken Schulter. Treu erkannte, daß dieser Rumpf Zug um Zug mit dem sogenannten Asklepios in Dresden stimmte, und es ergab sich, als man die Zusatzstücke wegnahm, daß man es mit einem Zeusstandbilde zu thun hat, das einen Typus aus phydiasischer Zeit darstellt. Ruhig, ernst und vornehm wirkt diese mächtige Gestalt, und sie wird noch an Haltung gewinnen, wenn das jetzt fälschlich verkürzte Bein seine ursprüngliche Größe wieder erhalten hat.

Ein schönes und wohl erhaltenes Werk ist weiter das Standbild eines siegreichen Knaben. Es zeigt das polykletische Motiv des voll ausgebildeten Stand- und Spielbeins; die Kopie (Marmor nach Bronze) ist streng und gut. Zwei andere Wiederholungen dieses polykletischen Knabensiegers sind in London vorhanden; in Olympia hat man den Sockel dazu gefunden. Professor Petersen hat gezeigt, daß die Füße der Figur im britischen Museum genau in die Fußspuren dieses Sockels passen. Nach einem Wandgemälde ist die Figur mit der Strigilis ausgestattet gewesen, jenem Schabeisen, womit man Oel und Staub vom Körper abstrich. Früher hatte man diesen Knabensieger durch Jagdhorn und Hund in eine anmutige Genrefigur verballhornt. Es hat sich dabei auch weiter ergeben, daß das Dresdner Museum noch eine zweite Wiederholung dieses Knabensiegers besitzt, die, wie vorhin erwähnt, als sterbender Alexander mit erhobener Hand falsch ergänzt war.

Weiter ist ein wichtiges Stück der Kopf des Jünglings mit der Siegerbinde (Diadumenos). Diese Figur ist neben dem Speerträger das berühmteste Werk des Polyklet; bei der erhaltenen Kopie im britischen Museum ist der Kopf arg zerstört; dadurch gewinnt der Dresdner Kopf, der jetzt auch die richtige geneigte Haltung bekommen hat, an Bedeutung. Der schönlockige Kopf ist bis auf die ergänzte Nase vorzüglich erhalten.

Vom Vater des Praxiteles Kephisodot stammt die bekannte Münchener Gruppe Eirene mit dem Plutosknaben auf dem Arme (Frieden mit dem Reichtum). Bei der Münchener Gruppe trägt das Kind einen Eroskopf. Das Dresdner Museum besitzt nun eine Wiederholung des Knaben, die den richtigen Kopf trägt, also von besonderem Werte ist. Früher hatte man, die Bedeutung der Figur verkennend, sie durch ein Vögelchen und eine Traube genrebildlich genießbar zu machen gesucht.

Diese Beispiele mögen genügen, um zu erweisen, wie richtig und erfolgreich Treus neues Verfahren ist. Bei den neuen Erwerbungen hat Treu mit Recht darauf gesehen, möglichst viele echt griechische Stücke zu erhalten, an denen es dem Dresdner Museum bis dahin schwer gebrach. So wurden erworben einige Köpfe nach Skopas, der früher nirgends in einem Museum vertreten war, der Kopf eines Faustkämpfers aus Korinth am Bosporus, ein Athletenrumpf mit prachtvoll durchgebildetem Rücken aus Polyklетischer Zeit, ein feiner Mädchenkopf praxitelischen Stils, der ausgezeichnet charakteristische Kopf einer betrunkenen alten Frau, den Robert Diez (für den Gipsabguß) in ausgezeichneter Weise ergänzt hat. Ferner sind zu erwähnen: eine umfängliche — an 300 Stück enthaltende — Sammlung von verschiedenen Stücken antiker Marmorarten, eine auserwählte Sammlung griechischer und kleinasiatischer Terrakotten, viele antike Schmucksachen in Gold, eine Reihe von Zeugnissen für die jetzt von allen Archäologen anerkannte Farbigkeit der antiken Bildwerke, ein römisches Grabrelief, das in hausbackenem Realismus getreu einen römischen Fleischerladen darstellt.

Aus der Renaissance-Zeit wurden eine Reihe schöner Plaketten und ein farbiges Relief von Rossellino erworben; von lebenden Künstlern zahlreiche Medaillen und Gedenkmünzen, kleine Tierbilder in Bronze, auch künstlerisch durchgebildete Gefäße Pariser Ursprungs, endlich einige farbige Werke von lebenden deutschen Künstlern.

Da ist zunächst die Salome von Max Klinger, und zwar das farbige Originalmodell in Gips zu dem Marmorwerke, welches im vorigen Jahre in Dresden ausgestellt war und sich jetzt im Besitze des Leipziger Museums befindet. Das Modell hat als Originalwerk seine eigentümlichen Vorzüge und ist in der Charakteristik des herzlosen schönen Weibes gleich großartig und interessant. Ein hübsches Genrebildwerk ist der italienische Pifferaro von Kuno von Uechtritz, ebenso die in Metall farbig behandelte Japanerin von Koaka. An die so vorzügliche farbige Büste eines alten Herrn von Viktor Tilgner in Wien schließen sich endlich im letzten kleinen Raume drei Werke besonderer Art von Arnold Böcklin, Arthur Volkmann und Robert Diez. Von Böcklin finden wir ein farbiges Relief, das der Künstler entworfen und, nachdem es sein Schwiegersohn, der Bildhauer Settler, modelliert hatte, selbst bemalt hatte. Dargestellt ist eine Mutter, die ihr Kind an sich drückt, umschlossen von einem grünen Kranze mit weißen Blumen. Dem empfindungsvollen Werke hat der Künstler durch die wirksame Bemalung entschieden den Stempel seiner Persönlichkeit aufgedrückt. Das Gleiche gilt von Arthur Volkmanns weiblicher Gestalt in der Landschaft, einem Werke, das uns die keusche, ernste und zurückhaltende Auffassung des ausgezeichneten Künstlers wohl vermittelt; von ihm ist auch im vorhergehenden Raume eine reizvolle Bronze, darstellend einen kleinen Bogenschützen, ausgestellt. Von Robert Diez finden wir eine Gruppe, die der Künstler „das Waldgeheimnis“ genannt hat. Eine fischschwänzige Nixe sitzt auf einen Baumstumpf, neben ihr kriecht ein alter graubärtiger Kobold aus einem hohlen Baume empor, der ihr ein Geheimnis ins Ohr raunt. Das Werk war vor einer Reihe von Jahren in Berlin in weißem Gips ausgestellt. Indes hatte Robert Diez das Werk schon farbig gedacht, ehe er es ausführte, und daraufhin seine Gruppe modelliert. Das ist ja überhaupt eine Grundbedingung für die farbige Plastik; ein farblos gedachtes Bildwerk hinterher zu bemalen, wird selten wohl gelingen. Ein Dresdner Kunstfreund gab nun Robert Diez den Auftrag, das Werk farbig auszuführen. Diez hat es darauf selbst in Holz geschnitzt und bemalt. Der Hochherzigkeit jenes Kunstfreundes, der das bedeutsame, so wundervoll gelungene Werk nicht der Öffentlichkeit entziehen wollte, verdanken wir, daß es nun dauernd im Albertinum seinen Platz haben wird. Es ist eine köstliche Verkörperung der deutschen Waldespoesie.

In der Aufstellung ist die zeitliche Folge maßgebend gewesen, innerhalb deren aber der ästhetische Gesichtspunkt gebührend berücksichtigt. Dabei ist der beifallswürdigen Neuerung zu gedenken, daß die Gefäße und sonstigen Werke der Kleinkunst nicht mehr getrennt aufgestellt, sondern jedesmal den großen plastischen Werken der betreffenden Zeit beigeordnet sind, so daß man einen vollen Überblick über den jeweiligen Stand der Kunst erhält.

Bei der Ausstattung der Räume ging man darauf aus, die Kunstwerke selbst zur Geltung zu bringen, nicht den Blick auf jene zu richten. So wirken denn die Räume ruhig und vornehm, obwohl man wegen der beschränkten Mittel nicht in der Lage war, durchweg echte Stoffe zu verwenden.

Digitized by Google

Unser Antiken-Museum erscheint, wie der Leser sieht, jetzt in ganz neuer Gestalt, und es wird fortan wieder einen Ehrenplatz unter den Altertümer-Sammlungen einnehmen. Dresden hat in ihm einen neuen künstlerischen Anziehungspunkt gewonnen. Paul Schumann.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Ruine Ehrenfels bei Rüdesheim. Originalradierung von W. Feldmann. (Berlin, Raimund Mitscher, 15 Mk., in Künstlerabdruck 75 Mk.)

Wir haben Radierungen dieses Künstlers schon wiederholt empfohlen, wir können auch diese Schilderung eines romantischen Fleckchens deutscher Erde empfehlen. In der Nähe besehen derb, zeigt das Blatt aus „Wandweite" bald, daß es der Radierer für den Zimmerschmuck richtig berechnet hat, es wirkt dann nicht mehr hart, sondern nur noch kräftig und in hohem Grade körperhaft, während es auch malerische Reize, solche geschickter Austeilung von Lichtwerten, nicht vermissen läßt.

* Kunstliteratur.

Gottfried Keller als Maler. Nach seinen Erzählungen, seinen Briefen und dem künstlerischen Nachlasse dargestellt von H. E. von Berlepsch. (Leipzig, E. A. Seemann, Sep. Conto, 1895.)

Wenn gar manche Erscheinung in unserm Kunstleben geeignet ist, den Kunstfreund, der's ernst nimmt, mit jener Stimmung zu erfüllen, für die nur der nicht ganz salonfähige Ausdruck „verkatert" recht bezeichnend ist, so gehört die wachsende Teilnahme für Gottfried Keller zu dem, was wieder erfrischen kann. Jenes unbegreifliche Nichtbegreifen der Werke des großen Zürichers, das der Kunstwart noch vor wenigen Jahren in seinem Aufsatze „Keller und die Rezensenten" (III, 23) bekriegen mußte, verstummt nach und nach, während der Anzeichen genug dafür sprechen, daß der tote Poet nun endlich für unser Volk zu leben beginnt. Ja, die Teilnahme erstreckt sich schon über den Dichter hinaus. Wer den Zauber einer so mächtigen Persönlichkeit wie der Kellerschen einmal empfindet, dem däucht alles von Wert, was je von ihr ausgestrahlt ist. Und bei Kellers Entwicklungsgang und bei der klassischen Darstellung dieses Werdens im „Grünen Heinrich" liegt auf der Hand, daß der Keller-Gemeinde nun zunächst die Frage nahetreten mußte: was war der Maler in ihm für ein Mann?

Seit, vor einem Jahr ungefähr, Kellersche Zeichnungen in Zürich ausgestellt worden, haben sich denn verschiedene Leute mit dieser Frage literarisch beschäftigt. Mit rechter Gründlichkeit und, vor allem, mit voller Sach- nicht nur, sondern auch Fachkenntnis hat ihre Beantwortung H. E. von Berlepsch in dem vorliegenden Buche aufgenommen, das er, ein als Maler und Schriftsteller ganz besonders dazu Berufener, soeben der Öffentlichkeit übergiebt. An schriftlichen Mitteilungen über den Gegenstand war nach dem „Grünen Heinrich", den Veröffentlichungen aus dem Nachlaß der Baechtoldischen Lebensbeschreibung und den biographischen Erinnerungen von Leuten, die Kellern oder doch seinem Lebenskreise nahestanden, kein Mangel. Der Augenschein konnte dem literarischen Material durch Besichtigung der Bilder Leben schenken. Und der Maler Berlepsch vermochte, auf daß sich auch dem Leser des kleinen Buchs das Wort zur Anschauung erweitere, nicht nur mit sicherer Wahl auf das Charakteristische hin zur Illustration auszuwählen, was sich von Bildern bequem reproduzieren ließ, sondern auch durch geschickte Kopie dazu gefügig zu machen, was etwa widerstrebte. So hören wir denn hier nicht nur vom Maler Keller, sondern wir sehen auch etwas von ihm.

Und wir werden nach solcher Prüfung wohl alle Berlepsch Recht geben: es zeugt von einer gründlichen Verkennung der Wahrheit, wenn man den Maler Gottfried Keller einfach als „Dilettanten" abthun will. Berlepsch widmet fast jedem wichtigeren Bilde eingehende Kritik, und er hat mit sachkundigem Blicke an einem jeden davon Mängel erkannt, die er ungeschminkt aufzeigt: er ist durchaus unbefangen. Dennoch kann man sein schließliches Urteil vielleicht mit den Worten umschreiben: Keller wäre wahrscheinlich Maler geblieben, wenn er weniger Künstler gewesen wäre. Die „Ausbildung" des Handwerklichen bei ihm geschah unter elenden Verhältnissen, nicht nur, weil er schon ob chronischen Geldmangels viel zu wenig zu Studien vor der Natur kam, sondern auch, weil selbst von seinen späteren besseren Lehrern kein einziger seiner Persönlichkeit etwas gab. Was Berlepsch bei dieser Gelegenheit von den Verhältnissen sagt, die zu Kellers Studienzeit auch in dem gerade damals so hochgefeierten München herrschten, stimmt nicht zu laudatio temporis acti. Der innere Kampf der Begabungen, der zum Unterliegen der immerhin schwächeren führen mußte, sieht ja aus dem „Grünen Heinrich" hervor: Berlepsch stellt auch ihn ins rechte Licht. Wir wollen noch die von ihm zitierte Meinung keines geringeren als Hans Thomas über den Maler in unserm Helden wiedergeben: „Keller steckte bei manchem in einer gewissen herkömmlichen Handwerksmäßigkeit und war eine viel zu komplizierte Natur, um sich leicht davon frei zu machen. Das, was er äußerlich sah in seiner Zeit, konnte ihn nicht befriedigen, und ich glaube, daß er so das Interesse an der Malerei verlor. Daß er aber aus dieser Verlorenheit heraus ein Bild machte, wie das runde, Blick vom Zürichberge, das ein wahres Ideal von Landschaft ist, zeigt, weß Geistes Kind er war, und daß er seine Persönlichkeit nicht verloren hätte, wäre er bei der Malerei geblieben. Er hat es aber nach dieser Seite nicht bis zum Sprengen der Decke gebracht, die für jeden vorhanden ist, der nach verschiedenen Seiten starke Veranlagungen hat." Berlepsch weist an Kellerschen Bildern da und dort im Einzelnen Erscheinungen nach, die sich nie und nimmer bei nur dilettantischen Talenten finden.

Verschwunden ist ja der Maler in Gottfried Keller nie, und keineswegs nur in gelegentlichen malerischen Arbeiten bethätigte er sich noch auch in den späteren Jahren. „Latent" war er immer auch beim Schriftsteller, einer Quelle vergleichbar, die nicht, jedem Auge sichtbar, als Bächlein davonsprudelt, sondern unter einer losen Wiesendecke versteckt bleibt, die sie nun üppiger grünen und blühen macht. Tausend Stellen in Kellers Dichtungen zeugen dem, der sich liebevoll in ihren Anblick vertieft, von dem Malerwesen, das unter ihnen rieselt. Und wie köstlichen Niederschlag haben wir von den geheimen Stürmen behalten, mit denen in Kellers Seele die verschiedenen Strebungen miteinander rangen, bis es zum Verzicht auf das Malertum kam! Haben wir doch kein zweites Dichterwerk, das auch nur annähernd so voll von echter Weisheit auch in Kunstsachen wäre, wie der „Grüne Heinrich". Berlepsch druckt ein paar Stellen daraus ab, die Einem recht zu Gemüt führen, welche Schatzgrube da noch immer viel zu wenig besucht wird. Lange, lange noch wird Gottfried Kellers Gestalt vor den Nachkommen wachsen, bis sie in ihrer ganzen Größe vor ihnen steht. A.

Inhalt: **Renaissance der Renaissance.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. Neue Notenwerke. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. Kunstblätter und Bilderwerke. Kunstliteratur.

Digitized by Google

Unvergängliche Guirlanden u. Kränze

für die Bilder lieber Verstorbenen.

J. C. Schmidt Hoflieferant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. Telegrammadresse: **Blumenschmidt.** **Erfurt.**

Man verlange Specialliste über Bilderkränze. (62

Goldne Remontoiruhr

mit Doppeldeckel.

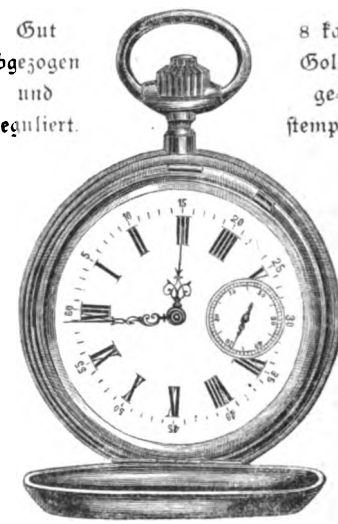
(Sprungdeckel über'm Zifferblatt)

40 Mark Anzahlung.

Rest in 5 Monatsraten à 8 Mark. Bei Baarzahlung 5% Rabatt.

2 Jahre schriftliche Garantie.

Gut abgezogen und reguliert. 8 kar. Gold, gestempelt.



Nr. 805. 8 kar. gold. Remont.-Uhr mit Sprungdeckel, Ankergang, 15 Steine, hochfeines präcises Werk, M. 80.—

Ratenzahlung für Beamte.

Illustr. Preisbuch gratis und franko.

Carl Holl in Cannstatt.

Goldwarenfabrik. (64

F. Wolff & Sohn's Toiletteseifen sind die besten zur Erhaltung einer zarten weissen Haut.

Indische Blumenseife

hochfeine Toiletteseife, 50 Pf. pr. St.

PALMITIN-SEIFE

neutral - gut - billig.

für Familien u. Kinder. Das Stück à 25 Pf. in allen Städten Deutschlands.

F. Wolff & Sohn, Karlsruhe

Filiale: Wien I, Wollzeile 2. (68

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn. à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** Gallerie-Bilder Italiens, (43 **Handzeichnungen,** gratis und franko von **G. Brogi** 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Digitized by Google

Mein Heim – mein Stolz!

„Illustrirte Zeitschrift für Innen-Dekoration“

zur Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume.

Herausgegeben von

Professor **Hermann Goetz** und **Alexander Koch**

Leipzig-**Darmstadt**-Wien.

☛ Band V (1894) mit ca. **400 Illustrationen** hat folgenden Inhalt: ☚

Januar: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Februar: Gothische Möbel und gothische Interieurs.
März: Decorative Wand- und Glasmalereien.
April: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
Mai: Innen-Architektur und Interieurs.
Juni: Stoff-Arrangements, Triumphbogen, Fantasie-Möbel.
Juli: Interieurs und kunstgewerbliche Erzeugnisse aller Art.
August Amerikanische Grill-works u. bezügliche deutsche Interieurs.
September: Küchen- und Badezimmer-Einrichtungen.
October: Möbel und Interieurs.
November: Tafelsilber u. Tafelarrangements.
December: Inhalt wie Juli-Heft oder Kunstschmiedearbeiten

Bezugspreis ¼jährl. (3 Hefte) **5** Mk., Ausland **5,50** Mk.

— Der **komplete Jahrgang** kostet: **in Heften Mark 20.—** — ☛ **elegant gebunden Mark 25.—** ☚ (36

Kunstgew. Verlag Alexander Koch, Darmstadt Nr. 114.

(63

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft (23

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

☛ **Eintritt 50 Pf.** ☚

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Secretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.

Der Vorstand.

1000 Briefmarken. ca. 160 Sorten 60 Pf. — 100 versch. überseeische 2.50 M. — 120 bessere, europäische 2.50 M. — bei **G. Zechmeyer, Nürnberg.** Ankauf. — Tausch. (15

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt **H. Meyer Wwe.** (61 Lederhandlung, Braunschweig

Tüchtige objektive Recensenten

für bessere Werke der schönen Literatur gesucht. Uebersendung von Recensionsexemplaren nach Wahl der Redaktion. Honorar 10 Pf. für die elfsilbige Zeile. Mit gedruckten Recensionen belegte Anträge sind zu richten an die Redak. des **Deutschen Dichterheims** in **Wien,** VIII. Querspergstraße 5. (58

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.

Preislisten etc. kostenfrei.

(Etablirt 1869.) (47

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien.

Interessante Novitäten!

Soeben ist erschienen:

Eduard Mörike als Gelegenheitsdichter.

Aus seinem alltäglichen Leben.

Von

Rudolf Krauß.

Mit zahlreichen erstmals gedruckten Gedichten Mörikes und Zeichnungen von seiner Hand.

Preis geheftet M. 3.—; in Orig.-Einb. M. 4.—

Das ansprechende Buch, welches den Dichter Mörike von einer ganz neuen Seite zeigt, ist ein wertvoller Beitrag zur deutschen, speziell schwäbischen Literaturgeschichte, vermag aber auch den, der nur Unterhaltung sucht, angenehm zu fesseln und eignet sich ganz besonders zu Festgeschenken, für Familien wie für die reifere Jugend.

Württembergische Künstler in Lebensbildern

von

Dr. August Winterlin,

Bibliothekar an der K. öff. Bibliothek in Stuttgart.

Mit 22 Bildnissen in Holzschnitt

Preis geheftet M. 5.—; in Orig.-Einb. M. 6.—

Eine glückliche Erzählergabe des Verfassers verleiht diesen Lebensbildern, welche fast sämtlich dem 18. und 19. Jahrhundert angehören, den Charakter kleiner Kunstwerke, ja häufig den Reiz einer voll in sich abgerundeten Künstlernovelle. Der vielseitige Inhalt dient nicht allein den Kunstgelehrten als Bausteine zur deutschen Kunstgeschichte, sondern auch dem weiten Kreise kunstsinniger Männer und Frauen, insbesondere aber der reiferen Jugend zur gleichzeitig belehrenden und anziehenden Lektüre.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes. (32

Landschaftsstudien

von **Paul Weber, München.**

12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—

Probeblatt 80 Pf. franco. 39)

Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Digitized by Google

Erste und grösste Musikinstrumenten- und Saitenfabrik

HERMANN TRAPP

in Wildstein bei Eger (Böhmen).

Lieferant

für Kirchen-, Theater- und Militär-Musik.

In hiesiger Gegend sind nahe an 10,000 vorzügliche Arbeiter der Musikwaarenbranche, die alle existirenden Musikinstrumente und deren Bestandtheile erzeugen, es unterlasse daher kein Musiker, oder der ein Instrument oder Saiten und dergl. zu kaufen beabsichtigt, Preislisten, welche umsonst und frei versandt werden, zu verlangen. (28

Volle Garantie für reinste Stimmung.

Directeste und billigste Bezugsquelle.

Jede Dame ist

im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.

Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Platinbrennapparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M. 26 u. M. 31.

PATENT BRENNAPPARAT **Mk. 6,50.**

Gustav Fritzsche, Leipzig,
König. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat. 42)

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, **Kleinweidenmühle 12.**

empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art (37

Neue Brandmalerei-Vorlagen.

I. u. II. Heft enth. je 6 Blatt u. 6 Pausen dazu, Größe 36/49 cm. (Pausen) à Heft 6 M.
III. Heft enth. je 4 Blatt u. 4 Pausen dazu, Größe 36/98.

Die ganze Sammlung in eleganter **Mappe** 18 M. **als Weihnachtsgeschenk vorz. geeignet.** Obige ersetzen alle anderen Vorlagen, weil die Zeichnungen **jeglicher** Fläche leicht anzupassen sind, dabei **schön**, originell und leicht ausführbar; **einzig in ihrer Art** empfiehlt

G. A. Noll, Halle a/S. (59

Spezialgeschäft f. Malerei, Holzbrand- und Kerbschnitzarbeiten. Illustr. Preisliste grat. und frc.

Malerinnen-Schule

Karlsruhe

Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.

Lehrplan und nähere Auskunft durch **Max Roman**, Maler und **Otto Kommer**, Maler. (33

Ca. 1000 verschied. u. elegante
Holzgegenstände
zum **Brennen, Schnitzen** und **Bemalen**
liefert billigst und schnellstens (50
ab Fabriklager
H. Evers, Köln.
Grosser Auswahl-Katalog
Jedermann franco zu Diensten.

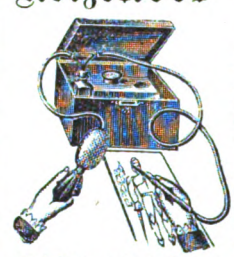
Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Reizendes Geschenk
und beliebteste Beschäftigung
für zeichnende oder malende **Damen** und **Herren!** Die anerkannt besten und billigsten (49



Platina-Brenn-Apparate
liefert die Spezialfabrik
Heinr. Evers,
Köln a. Rhein.
Preisliste gratis u. franko.

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

Ergebenst
Albert Neuhauser.
22)

K. M. SEIFERT

Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern. Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Standerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 15

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

8. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Zwei Generationen.

Zu meinen Füßen rauschte das Meer. Ich saß auf einem Stein am Strande des kleinen Ostseebades, sah hinaus auf die Wellen, und in mein Träumen tönte ihr Rauschen. Sie rauschten das Lied des Heimwehs und die Irrfahrten des Odysseus, sie rauschten von dem Fischer, den es hinabzog in die tiefen Fluten, sie rauschten melancholisch die Weisen Lord Byrons, und durch ihr schwermütiges Rauschen hindurch klang es wie helles, übermütiges Kichern: Heines Dithyramben von der See. Aber das alles zog doch nur fremd und flüchtig an mir vorüber. Die Wellen rauschten mir mein Lied, das Lied von dem, was ich durchlebt und ich gefühlt hatte.

Es ist mit dem Menschen, wie mit dem Meeresrauschen. Unser ganz persönlich Selbsterlebtes gibt uns das Leben zurück. Wir sahen das Leben in der Beleuchtung, die uns unsere Schicksale, unser Ich aufzwingt. Und wer es so persönlich lebendig gestalten kann, der, und nur der, gilt uns als Künstler.

Man spricht soviel von Weltanschauung in der Kunst! Von Lessings Zeit bis hinauf in die allerjüngsten Tage hat man darüber gestritten, ob der Künstler erziehlich wirken solle oder nicht. Jahrhundertelang hat man die Ethik der Dichter gesiebt und ihr Verhältnis zur Religion geprüft. Man hat die einen ihrer Weltanschauung halber gepriesen und über andere eben deshalb den Stab gebrochen. Man hat Literaturgeschichten von christlichem und antichristlichem Standpunkte aus geschrieben, und doch, wie gleichgiltig war das alles für die Entwicklung der Kunst!

Man sollte mehr von Menschenanschauung in der Kunst reden, weil sie Ergebnis und Summe all unserer Lebenserfahrung ist. Weil unser gesamtes Sein in dem zum Ausdruck kommt, was wir im Menschen erblicken und weil der Künstler hier das Wesenhafte seiner Persönlichkeit gibt, wenn anders er eine Persönlichkeit ist. Darum haben die Gestalten großer Künstler soviel Familienähnlichkeit. Ein lustiger Zug um den Mund, eine schmerzliche Falte auf der Stirn, ein listiges Zwinkern um die Augen — man erkennt sie als Kinder eines Vaters. Und ihr Erkennungszeichen ist das Symbol der Weisheit ihres Erzeugers.

Hier und nirgendwo anders liegt die Grenzmarke, welche das Schaffen unseres älteren Geschlechtes von dem des jüngeren trennt. Den Gestalten der Jüngeren fehlt dies Zeichen — oftmals ein Kainszeichen! — das aber doch ein ecce homo in der Kunst bedeutet.

Unser älteres Geschlecht ist ein altes Geschlecht geworden, und vielen ist die rechte Schaffenskraft verloren gegangen. Aber ich denke an Paul Heyse, und wenn seine Gestalten auch schemenhafter geworden sind, sie tragen noch ihren Familienzug, ihr freies, vornehmes Menschentum, ihre etwas verzärtelte Leidenschaftlichkeit bei antiker, sinnenfroher Genußfähigkeit Und neben ihnen Wilbrandts Menschen. Die vornehmen, kühlen Naturen mit dem Heimweh nach Weltabgeschlossenheit und Ruhe, mit dem starken Bildungsdrange und mit dem eigentümlich vornehm gewährenlassenden Lächeln.

Soviele unserer „Alten" haben lächeln gelernt! Und es ist bei jedem ein anderes Lächeln. Es ist ein

Digitized by Google

Lächeln weiser Resignation beim alten Fontane, ein zufriedenes Lächeln bei Frühlingsgrün und Backfischfreuden, ein Lächeln, das warnt: hübsch Ordnung halten!, und das verzeiht: Jugend will austoben. Es ist ein Lächeln tiefsten Mitgefühls, ein Lächeln schmerzlich und aus goldigem Humor bei Wilhelm Raabe. Es ist das Lächeln des großen Weisen bei Ludwig Anzengruber, in dem beides liegt: „is dös a dumme Welt" und „es kann dir nix g'schehn", das Lächeln des Allesbegreifens und darum des Allesverzeihens.

Jeder einzelne Mensch ist ein Problem, das auch dem scharfsinnigsten Forscher nicht ohne Rest aufgeht. Die Auflösung dieses letzten, unbestimmbaren Bestandteils nimmt der Künstler aus der eigenen Brust, aus der eigenen Lebenserfahrung. Daher dieser brüderliche Zug der Gestalten bei ausgeprägt individuellen, in sich ausgereiften Künstlernaturen. Und weil dieses Etwas aus dem tiefsten Grunde der Persönlichkeit geschöpft ist, darum ist es das Starke in der Kunst. Es ist das, was haften bleibt im Gemüt des Lesers. Es ist das, was ein persönliches Verhältnis zwischen Schriftsteller und Leser herstellt. Und mehr: es ist das Sympathie Erobernde.

Ich glaube nicht, daß viele von den Lesern Theodor Fontanes seine Weltanschauung teilen. Der Zug nach rückwärts, der ihm eigen, ist den meisten heutzutage an und für sich unsympathisch. Sein Ordnungsfetischismus ist dem modernen Leser, der an revolutionäres Pathos gewöhnt ist, fremd und unverständlich. Seine Resignation wird von jugendlichen Gemütern als Kälte gedeutet. Und dazu nimmt er seine Helden aus den bestgehaßten Kreisen, den preußischen Junkern und den Gardelieutenants. Und doch! Von ihm gestaltet ist diesen Figuren Sympathie sicher, weil er ihnen das Etwas aus seinem Herzen gibt. Weil sie das intim Persönliche haben, das Fontanesche, das Liebenswürdige.

Und andrerseits: woher wohl die ewige Klage aus den Reihen des Publikums, die Gestalten der jungen Generation seien unsympathisch und berührten fremd?

Es mag zehn oder zwölf Jahre her sein, daß ich einen Vortrag von Georg Brandes hörte. Er kam auf deutsche Literatur zu sprechen und sagte, es sei wunderbar: das Schriftstellergeschlecht in Deutschland sei alt geworden, und es fehle der Nachwuchs gänzlich. Das ist seitdem anders geworden. Der Nachwuchs ist gekommen, und wir alle hoffen und glauben, daß er nicht nur unsere Literatur, daß er auch unsere Kunst bereichern werde. Aber erreicht ist das bis jetzt schwerlich.

Ich fürchte, spätere Geschlechter werden das Jahr 1870 als ein verhängnisvolles Jahr für deutsche Geistes- und Kunstgeschichte bezeichnen. Es hat auf industriellem Gebiete ein Gründertum gezeitigt, ein Spezialistentum in der Wissenschaft, ein Strebertum in der Politik. Das sind verschiedene Wörter für ein und dieselbe Erscheinung. Die Menschen in ihrer Vielheit hörten auf, sich frei und ruhig auszuleben. Es kam ein Hasten über sie, ein möglichst schnell etwas erreichen Wollen. Der äußerliche Zweck verdrängte das innerliche Ziel. Unter diesen Einflüssen ist auch das junge Schriftstellergeschlecht aufgewachsen. Sie haben es früh zu etwas bringen wollen, anstatt früh etwas zu sein. Das ist ihnen verhängnisvoll geworden.

In dem Sinne ist es bezeichnend, daß sich die neue Literatur allsogleich auf eine ganze Fülle „aktueller Fragen" warf. Die soziale und die Frauen- und die religiöse Frage mußten herhalten, um bald in dem einen, bald in dem andern Sinne „behandelt" zu werden. Das ist jetzt besser geworden. Aber es giebt noch immer geistreiche und talentvolle Schriftsteller, ich nenne John Henry Mackay, die auf diesem Standpunkte beharren und, ohne sich dessen bewußt zu sein, Abstraktionen zu ihren theoretischen Überlegungen schaffen. Man lese einmal die Liebeserklärung in Mackays „Menschen der Ehe"! Da ist das Menschliche dem Theoretischen zu Liebe einfach unter den Tisch gefallen.

Oder man gehe in unsere Theater. Selbst in Gerhart Hauptmanns Dramen, in denen das Charakteristische und das Psychologische so fein und überzeugend herausgearbeitet ist — es fehlt so oft das geheime Fluidum, das von den Menschen auf der Bühne zu den Menschen im Parkett übergehen muß. Weil das Persönliche fehlt, weil Hauptmann zu wenig von seinem Ich gibt. Sudermann aber verdankt seine starken Erfolge mehr seiner großen Kraft, dramatische Gegensätze hinzustellen und dramatische Spannung wachzurufen, als dem stillen Weben von Menschenbrust zu Menschenbrust. Es will dem Zuschauer bei unseren modernen Dramen nicht recht innerlich warm werden.

Auf humoristischem Gebiete tritt das am klarsten zutage. Es gibt zahlreiche Menschen, denen „Kollege Crampton" und „Jolanthes Hochzeit" nichts zu sagen haben. Die Gestalten sind ihnen uninteressant und gleichgültig. Warum sind es ihnen Fontanes Gestalten nicht? Weil hier das persönliche Etwas sich fühlend macht, das interpretiert und das nahe rückt, während es dort fehlt. Und man nehme Wolzogens humoristische Versuche: da gibt es immer einen Punkt, an dem die Menschen plötzlich in neuer, anderer, ernüchternder Beleuchtung sich zeigen. Etwas wie ein Bruch macht sich fühlbar, die Anschauung des Dichters von seinen Gestalten ist plötzlich eine andere geworden. Seine Menschenanschauung ist eben nicht gefestigt genug, alles zu tragen. Denn die Menschenanschauung ist das

Digitized by Google

Starke in der Kunst; das, was vermittelt und Sympathie erzwingt. —

Dieser Mangel an Persönlichkeit im Schaffen unserer jungen Generation mußte sich geltend machen und hat sich geltend gemacht. Die Sehnsucht nach Ureigenem, Innerlichem hat die neueste literarische Bewegung, den Symbolismus, wachgerufen. Ach, ich fürchte, der thut es nicht! Der Symbolismus ist nur eine Mode, die eine andere Mode verdrängt. Wie wenn bauschige Ärmel aufkommen, weil die engen gedrückt haben. Aber auch weite Ärmel können recht unbequem sitzen. Diese Art „Façon" macht nicht selig.

Selbsteinkehr, meine ich, ist der Weg, der zum Ziele führt. Durch Selbsteinkehr erstarkt die Persönlichkeit; in ihrer Tiefe ruht Weisheit. Wir haben so viel kluge und talentvolle Leute in unserem jungen Geschlechte! Aber die Weisheit ist die Klugheit der Kunst. —l—

Dichtung.

Rundschau.

* Schöne Literatur.

Lourdes. Roman von Emile Zola. Deutsche Übersetzung. 3 Bände. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.)

Bei der Bedeutung, die Zolas Schaffen auch jetzt noch für das deutsche Schrifttum hat, dürfen wir an seinem neuesten Werke doch nicht wortlos vorbeigehen, zumal nicht, nun es auch in deutscher Übersetzung vorliegt. Und wir müssen nach dem Lesen von „Lourdes" bekennen: Zola verdient nach wie vor, in dieser und jener Beziehung als Vorbild betrachtet zu werden.

Der Faden von Handlung, der das neue Werk durchzieht, ist so schwach, daß er es kaum als Erzählung zusammenhält; man kann „Lourdes" nur bei sehr entgegenkommender Auslegung des Wortes einen Roman nach deutschen Begriffen nennen. Eine junge Dame, Marie de Guersaint, die gelähmt worden, als aus dem Kinde die Jungfrau werden wollte, wird in Lourdes geheilt, durch ein Wunder, wie die Gläubigen, durch eine überaus starke Suggestion, wie die Ungläubigen sagen — und sie bildet, ich möchte mich so ausdrücken: einen uns näheren Mittelpunkt des Kreises am Horizont, auf den uns Zola blicken läßt. Weiter entfernt auf derselben Achse steht die verstorbene Bernadette Soubirous, die arme Kleine, der einst zu Lourdes die Gottesmutter erschien, also die Gründerin all der Herrlichkeit dort. Der Verfasser beschwört sie fünf Mal aus ihrem frühen Grabe, indem er von ihr erzählen läßt. Als Besprecher und Deuter aber des ganzen großen Kreises steht der Abbé Pierre im Buch, ein edler Mann, der Priester geworden, als seine geliebte Marie erkrankt, der dann im Forschen seinen Glauben verloren hat und nun, unglücklich und mitleidsvoll, mit nach Lourdes gefahren ist, dort seiner Marie zu dienen, den Spuren Bernadettes und den Gründen all dieser Erscheinungen nachzugehen — und Zolas Gedanken darüber auszusprechen. Eine große Zahl von anderen Personen, leidenden und gesunden, geht sonst noch durchs Gesichtsfeld, das Werk zu dem zu machen, was es weit mehr als ein Roman ist, zu einem großartigen Kulturbilde in Worten. Wir fahren mit dem „weißen Zuge", dem rollenden Hospital der Schwerkranken, den Pyrenäen zu, wir verweilen dort die drei Tage der Wallfahrt, wir fahren mit den Getrösteten wieder zurück. Und wir erhalten dabei von allem, woran der Name „Lourdes" erinnert, in der That Anschauungen von einer Lebendigkeit, wie sie nur ein hochbedeutender Schriftsteller erzeugen kann.

Es führte viel zu weit, das im Einzelnen zu begründen. Es soll auch nicht geleugnet werden, daß sich die Mängel Zolascher Schriftstellerei hier bemerkbar machen, wie in seinen Büchern sonst: die oft allzu große Redseligkeit, die zumal, wo sie seelische Konflikte oder Entwickelungen schildern will, dann und wann ins Pathetisch-rhetorische verfällt und geradezu langweilig wird; die, wie Fachleute klagen, trotz allen Eingehens unsichere und unzuverlässige Darstellung der Krankheitsbilder; die etwas mechanisch nüchterne Komposition des Ganzen. An andern Stellen zeigt sich auch wieder eine Besserung der Technik: Zola registriert und katalogisiert weniger, als in manchem früheren Roman, er hebt entschiedener, als oft vorher, das Bezeichnende vor dem Gleichgültigen hervor, er setzt den allzu schwer erträglichen dunkeln helle Bilder zur Seite, er schildert sogar ebenso viel sympathische wie widerliche Menschen. Und wie folgerichtig benehmen sich die Dutzende von Leuten, die er herführt! Wie klar sind, vielleicht bis auf den einzigen Pierre, seinen trotz aller Gemütswallungen etwas abstrakt geratenen Sprecher, wie durchsichtig sind all diese Charaktere gezeichnet! Wie reich sind die Ausblicke von Gedanken nach allen Seiten, und wie ist doch bei weitem das Meiste von dem warmen Blute durchflossen, das großes Menschentum wie schwache Menschlichkeiten mit sich führt!

Fromme Katholiken werden an diesem Werke keine Erbauung finden: es ist sehr wunderlich, daß sich Zola darüber täuschen, daß er sich verwundern konnte, als Rom sein Buch auf den Index setzte. Nicht zwar, daß er als Lästerer an seine Arbeit gegangen wäre; jenes schnoddrigen Feuilletonwitzes gar, der noch so vielfach für geistreich gilt, wird man in ihr auch nicht eine Spur finden. Den Standpunkt des Verfassers bezeichnet die Stelle, wo er Pierre „das Verständnis aufgehn" läßt „für das außerordentliche Schauspiel, dem die Welt seit Jahren beiwohnte unter der frommen Anbetung der einen und dem beschimpfenden Gespött der anderen." „Gewiß waren noch wenig erforschte, selbst ganz unbekannte Kräfte thätig, wie Autosuggestion, von langer Hand vorbereitete Erschütterung, die hinreißende Gewalt der Reise, der Gebete und Gesänge, die zunehmende Aufregung und vor allem der die Heilung bewirkende Odem, das unbekannte Agens, das in der heftigen Krise des Glaubens von den Volksmassen ausströmte. Darum schien es ihm nunmehr wenig verständig, an Betrug zu glauben. Die Thatsachen lagen viel höher und zugleich viel einfacher. Die Patres der Grotte brauchten nicht zu Lügen hinunterzusteigen: es genügte ihnen, zur Verwirrung mitzuhelfen und die allgemeine Unwissenheit auszunützen. Man durfte sogar annehmen, daß alle im guten Glauben waren: die Ärzte ohne Genie, welche die Zeugnisse ausstellten, die getrösteten Kranken, die sich geheilt glaubten, die leidenschaftlichen Zuschauer, die schworen, es gesehen zu haben." Aber wenn die Absicht, zu beleidigen, auch fehlt, an dem Handeln der in Lourdes mächtigen offiziellen Vertreter der Kirche enthält das Buch doch eine Kritik,

Digitized by Google

die so schneidet, daß sie sehr schmerzen muß. Schon die viermal erneuerten Rückblicke auf Bernadette, deren rührende Gestalt ein Lieblingskind der Zolaschen Phantasie geworden scheint, ergeben schlimme Schlüsse auf Undank, Scheinheiligkeit und Geldgier, und der Bernadette wird anklagend die Gestalt des früheren Pfarrers gesellt. Dann treten vors Tribunal die „Väter von der Grotte", die der Stadt das Heiligtum abgekauft und es dann zu einem großen Wesen organisiert haben, das von ihrer geschäftlichen Begabung viel deutlicher zeugt, als von ihrer religiösen. Neben dem alten bescheidenen entsteht unter ihren Händen ein neues Lourdes, wo neben dem Fanatismus der Schacher herrscht, und auch das alte wird angefressen von der Demoralisation, vom Fluche des Goldes, das um die heilige Quelle überallher wie zu einem zweiten See zusammenströmt — ohne zu guten Werken weiterzufließen.

Doch die gewaltige Wirkung all des Mystischen bleibt, und es geht durch Zolas Werk wie ein Schwanken darüber: soll man sie aufklärerisch bekämpfen, sie, die auf Täuschung beruht, soll man sie fördern, weil man so deutlich erkennt, daß diese Täuschung Tausenden zu Trost und Segen wird? Ohne Religion geht es nicht, so bildet es sich schließlich im Haupte seines Pierre als Lösung der Fragen heraus: aber wir brauchen eine neue Religion! „Sie müßte unzweifelhaft näher beim Leben stehen, müßte der Erde einen breiteren Platz einräumen und sich den erworbenen Wahrheiten anpassen und vor allem eine Religion sein, welche kein Verlangen nach dem Tode wäre." Wo keimt eine solche? Vor Pierres innerem Auge steigt sein Bruder herauf, der gelehrte Anarchist. Und der Verheißungen der Sozialdemokratie muß er gedenken. „Im Grunde genommen war es derselbe übertriebene Traum der Brüderlichkeit und der Gerechtigkeit, das ewige Verlangen nach Glück. Waren die ersten Christen nicht auch Revolutionäre gewesen für die heidnische Welt? Die Schrecken einflößende Zukunft bildet stets der Mensch, der von der kommenden Gesellschaft träumt. Heute ist es der im Wahn der sozialen Erneuerung befangene, der den schwarzen Traum hat, alles durch die Flammen der Feuersbrünste zu reinigen. Das war ungeheuerlich. Aber wer konnte sagen, ob nicht doch darin die verjüngte Welt von morgen lag?"

Man sieht, die Gedanken in Zolas „Lourdes" schließen mit einem großen Fragezeichen. Im Theoretisieren war unser Meister ja nie besonders stark. Aber als das weite Kulturgemälde eines Künstlers ist das Werk eine Leistung, die uns trotz ihrer Mängel hohe Achtung abzwingt. A.

Karl Werders Gedichte, herausgegeben von Otto Gildemeister. Mit Karl Werders Porträt. (Berlin W., F. Fontane & Co.).

Diesen Gedichten des ebenso bedeutenden wie liebenswürdigen Gelehrten wird doch wohl mehr ihr menschlicher als ein künstlerischer Wert neue Freunde gewinnen. Otto Gildemeister, der von Werder im Testament mit ihrer Sichtung und Drucklegung beauftragt war, sagt uns zwar, was auch aus mehreren Stellen in den Versen selbst hervorgeht: daß Werder von seiner lyrischen Begabung ziemlich hoch dachte. Aber — es thut das der Verehrung für den Verstorbenen keinen Eintrag — wir können darin nur eine der Selbsttäuschungen sehen, vor denen ja auch der klarste Kopf bei seiner eigenen Arbeit nicht sicher ist. Wer, nicht nur ein in jeder Beziehung feingebildeter Mann sondern auch eine eigenartige Persönlichkeit voll begeisterungsfähigen wärmsten Empfindens, Jahrzehnt auf Jahrzehnt in den Kunstwerken des Wortes gleichsam lebt mit seinem besten Ich und zudem geschult ist, sich in seiner Form über sie auszusprechen — dem wird auch Rhythmus und Reim leicht in einer Weise gehorchen, die den dilettantischen Charakter dem schnellen Blicke verdeckt. Aber die ganz besondere Begabung eben des Dichters fehlte Werdern auch nach diesen Versen. Da und dort einmal taucht wohl eine Anschauung mit solcher Stärke auf, wird ein Empfindungsreflex so leuchtend, daß wir an dem eben Gesagten zweifeln, daß wir einen Augenblick „den Gott erleiden", schnell aber gewinnt das Schildern, Betrachten, Reflektieren wieder die Oberhand. Und am Ende müssen wir demnach doch sagen: sehr oft schöne Gedanken in oft rührender oder erhebender, oft freilich auch allzu gesprächiger Beredsamkeit mit wohlgebauten Versen, nicht aber das Wunderkind von Phantasie und Empfindung, nicht ursprüngliche Lyrik, die uns unmittelbar in eines setzte mit der Seele des Sprechenden.

Ein großer Teil der Werderschen Gedichte ist jener merkwürdigen Freundschaft-Liebe gewidmet, die der Jüngling, der Mann und der Greis, will sagen: die Werder durch sieben Jahrzehnte seiner um sechs Jahre älteren Base bewahrt hat bis zu ihrem Tode, in ihr das Ideal aller Menschen sehend, ganz befriedigt von dem freundschaftlichen Verhältnisse zu ihr, beglückt schon von dem Gedanken, daß solch ein Wesen überhaupt lebe. Erführe man nicht von Gildemeister näheres über diese Liebe, von der Werder selbst meinte, sie sei wohl ein Unikum, man würde die Strophen an „Karoline" für solche eines schwärmerischen Bräutigams, dann eines glücklichen Gatten halten. Die ihnen folgenden Gedichte bringen Betrachtungen der mannigfaltigsten Art vom stillen Sinnen bis zu erregtem Auseinandersetzen; Stimmungen vor der Natur, die wohl mit anmutiger Kleinmalerei ins Idyllische übergehen oder aus dem Idyllischen heraus den Ausblick suchen und finden auf die großen Reiche des Geistes; Zeugnisse der Kindesliebe, die oft besonders herzlich anmuten. Alles ist lesenswert, fast alles sympathisch, alles bringt Zeugnisse eines ungewöhnlich vornehmen Geistes, aber fast nichts ist künstlerisch hervorragend. Das Wie des Ausdrucks erinnert an die Sprache der verschiedensten Dichter, ganz Werderisch ist stets nur das Was. In der Abteilung „Geschichte, Politik, Kaiser und Reich" lernen wir Werdern als heißblütigen „Preußen" voller Bewunderung seiner Dynastie kennen, und fast ein wenig kindlich erscheint uns jetzt z. B. seine feurige dichterische Verdammung „an einen Greis", der 1849 „nach dem Blitz gegriffen", „die Könige Deutschlands zu verderben":

„Leg dich aufs Ohr, Ohnmächtger! Schlaf ihn aus,
Den tollen Rausch, den souveränen Schwindel!
Und wenn du nüchtern bist, so geh nach Haus,
Voll Scham, gehüllt in zweiter Kindheit Windel.

Den Geist ruf an, den Herrn, der sie regiert,
Die Vogt und Simon, deine Bundsgenossen,
Doch schweig, bevor er dein Gewissen rührt,
Schweig ja von Gott und seinen Strafgeschossen.

Versuchs im neuen Wettlauf! Turne mit
Mit den Verschwörern! bei den Meutrern sitze!
Wirf deinen Pechkranz! taumelnd halte Schritt
Mit der Verwüstung! donnre los und blitze!" u. s. w.

Ein gleichfalls 1849 niedergeschriebenes langes Gedicht feiert „unser Heer" als den Bringer alles Guten:

Wer hat des Deutschen Vaterland,
Vom Untergang in Schimpf und Schand,
Wer hats gerettet, wer?
Wars seine Einsicht, sein Verstand?
Ach nimmermehr!
Sein Retter war sein treues Heer!
Dem starken Arm gebührt die Ehr,
Dem preußischen Heer,
Hurra!
Dem preußischen Heer, der preußischen Landwehr!

So geht es noch neun weitere zehnzeilige Strophen lang fort.

Wir bekennen, am meisten in diesem Buch haben uns manche der Gedichte aus Werders Greisenalter angesprochen, in denen eine durch die Erfahrungen eines reichen Lebens erworbene

Digitized by Google

gütige Weisheit ganz anspruchslosen innigen Ausdruck findet, spruchartig oder im Stimmungsbild. Mögen einige solcher ruhigen Strophen das Verlangen unserer Leser nach Kenntnis der ganzen Sammlung steigern:

Liebste, wir sind alt und krank --
Doch wir sind beisammen!
Welcher Huld noch könnt ein Dank,
Heiß wie der, entstammen?

Wie wir still zu grunde gehn,
Was wir Schweres tragen:
Dürfen wir es doch verstehn
Und einander sagen!

Winter — ja! Doch unterm Schnee
Wieviel grüne Halme!
Tiefer Jammer — doch ins Weh
Nickt herein die Palme.

*

In meinem Rücken liegen
Die Bänke und die Risse —
Jetzt könnt ich mich lassen wiegen
Und fahren so gemächlich —
Doch nun ist der Kahn zerbrechlich,
Darin ich schiffe!

Es flackert nicht mehr ums Herze,
Das Licht scheint mir still in der Hand;
Die Kerze aber, die Kerze
Ist tief herabgebrannt!

*

Was geschieht, ist kurz; von Dauer
Ist nur der, dem es geschieht,
Der die Freude und die Trauer
Und sich selber übersieht.

*

Beklag mich nicht zu sehr,
Besiehs bei Lichte!
Was ich zu tragen hab, ist schwer,
Doch es sind Früchte.

Und alles um die Liebe. Aufzeichnungen eines Philologen. Von Wilhelm Hegeler. (Berlin W., F. Fontane, 2 Mark.)

Die erste Hälfte dieses Romans (?) habe ich schon irgend wo als Novelle gelesen; was hinzugekommen ist, erwächst nicht aus dem ersten Teil, ist nur eine Episode aus dem Liebesleben eines modernen Don Juans, eines echten „naiven" Don Juans, mehr, die zufällig einen schlechten Ausgang nimmt und den Tod des Helden herbeiführt. Hegeler wird sich gefallen lassen müssen, zunächst unter die Nachahmer oder doch Nachfolger Tovotes gerechnet zu werden, doch hat dieses Werk auf mich, wie ich gern zugeben will, einen größeren Eindruck gemacht, als die meisten, in ähnlicher Sphäre sich bewegenden Romane des Meisters, es ist stofflich frischer, unmittelbarer, vielleicht zum Teil erlebt. Die vier Personen des Buches, der Held, sein philosophischer Freund, die beiden Berliner Mädchen Martha und Jenny sind ohne Zweifel Menschen der Wirklichkeit und gut dargestellt, das Buch als Ganzes leidet aber wohl auch unter dem Generalfehler der modernen Kunst, dem Leben an sich schon Kunstwert beizulegen und das Wirkliche ohne weiteres für das Wesentliche zu erklären. Ein Maler könnte wohl auch — Verzeihung! — einen Floh, durch das Mikroskop gesehen, malen, aber bisher hat es noch keiner gethan. Das ist jedoch nicht in bezug auf Hegeler gesagt, dessen Buch lesenswert ist und etwas verspricht. **Adolf Bartels.**

Allerhand Slag Lüd. Geschichten für den Winterabend von Johann Hinrich Fehrs. (2. Aufl., Garding, Lühr & Dircks, geb. 3 M.)

Fehrs hat sich durch seine erzählenden Dichtungen „Krieg und Hütte" und „Eigene Wege", durch seine epische Dichtung „In der Wurfschaufel", durch seine hoch- und plattdeutschen „Gedichte" und durch seine plattdeutsche Geschichte „Lüttj Hinnerk" längst weit über seine holsteinische Heimat hinaus einen guten Namen gemacht. Die uns vorliegende, Klaus Groth, „dem Altmeister der plattdeutschen Dichtung", gewidmete zweite Auflage der elf Geschichten mag Gelegenheit bieten, die Leser des Kunstwarts einmal an diesen plattdeutschen Schriftsteller zu erinnern. Fehrs schreibt ja nicht nur plattdeutsch, er fühlt und denkt auch so. Dadurch erhalten seine Geschichten den bleibenden Wert; er kennt seine „Heubecker" in- und auswendig: sein Lütt Niklas mit den ersten „Panterlons", sein Drömbüdel Klas Hinnerk, der junge Schulmeister und der abergläubische Bauer Mollt, die „Rose von Kellinghusen", der Trunkenbold Timm Sibbert und der Herr Pastor und der gewissenlose und scheinheilige Trödler, der „weiße Jude", sie alle sind köstliche und echte Kabinetsstücke wahrheitsgetreuer Schilderung des plattdeutschen Menschenschlages. **H. M.**

* Schriften über Literatur.

Gerhart Hauptmann und der moderne Realismus. Von Dr. Paul Mahn. (Berlin, R. Neumeister, 1 Mk.)

Mit voller Wärme geschrieben und doch in ihrer Liebe nicht blind, ist die vorliegende Schrift eine recht nützliche und erfreuliche Arbeit. Sie gibt nach wenigen einleitenden Worten Besprechungen der sämtlichen wichtigeren Dichtungen Hauptmanns und sucht in klarer und umsichtiger Weise aus ihnen die Prämissen für Schlüsse über die Eigenart der Begabung des Dichters, über ihre Entwicklung, über seine Stellung in unserer Literatur zu finden. Die Schlüsse selbst, zu denen Mahn schließlich kommt, reihen sich aneinander zu einer der besten kurzen Charakteristiken Gerhart Hauptmanns, die uns vorgekommen sind. Wir stehen deshalb nicht an, sie wiederzugeben, und glauben damit zugleich die kleine Schrift am besten zu empfehlen.

„Wir sind der Ansicht", schreibt Mahn, „daß noch manches in Hauptmann ungeberdig gärt und nach fester Gestaltung ringt, daß sich die Summe seiner Kräfte noch nicht zu einem Ganzen zusammengeschlossen hat. Ob dazu noch die Kraft in ihm vorhanden ist, ob nicht, lassen wir dahingestellt. Für unsere Aufgabe halten wir es hier am Schlusse unserer Betrachtungen nur, eine Analyse seines bisherigen Schaffens zu geben, aus den vorhandenen Zeugnissen seines Dichtens ein Charakterbild seiner Kunst von allgemeinen Gesichtspunkten aus zu entwerfen.

Man hat Hauptmanns Entwicklung einigermaßen verfolgen können. Man konnte beobachten, wie allmählich seine Anschauungen sich vertieften, berichtigten, wie neue Erkenntnisse errungen wurden, an denen neue Kräfte zur Entfaltung kamen. Er begann mit dem »Promethidenlos« als allgemeiner Gefühlspessimist von großem Wollen, von großem Können, aber ohne eigentliches Ziel, ohne Orientierung im mannigfaltigen Spiel der Kräfte. In den ersten Dramen beginnt er sich zu sammeln, er wendet sich konkreten Lebensaufgaben zu, aber ohne zu positiven Resultaten zu gelangen, ohne daß aus dem Ganzen ein fruchtbarer Gedanke sich ergäbe. Überall Verfall, Zersetzung, Verwesung, die trostlose Ratlosigkeit eines großen Trümmerhaufens, aus der langweilig-grau resigniertes Verzichten hervorscheint. Wir schreien nach einem Willen, nach brutaler Kraft, nach rücksichtsloser Gewalt gegenüber diesem gänzlichen Zusammenbruch aller Fähigkeiten; wir möchten selber hauen, stechen und morden, um nur eine That zu sehen in diesem bodenlosen Vergessensein jeglicher Entschließung.

Mit den »Webern« kommt die Befreiung. In der Empörung der geknechteten Massen, in ihrem Sieg über die Soldaten — gegen die geschichtliche Wahrheit — gelangt ein neues Prinzip zum Durchbruch: eben das des Sieges. Es ist, als ob dem Dichter hier zum erstenmale das Bekenntnis wahr

Digitized by Google

wurde: es gibt eine Rettung, ein Emporkommen aus dem verfluchten Marasmus, einen Sieg des Willens über alles, was hemmt, — als ob er hier zuerst einen Glauben gefunden habe, den Glauben an die That, die nur eine Legitimation anerkennt: die Kraft. Der »Biberpelz« fällt seinem ganzen Geiste nach in die Zeit vor den »Webern«. Im »Hannele« aber ist, wenn auch nicht so energisch betont wie in den »Webern«, doch eine Bestätigung des neuerworbenen Glaubens an That und Leben zu erkennen.

Indessen erscheint dieser Zug auch in den letzten Werken Hauptmanns nur mehr als latente Macht, als Stimmung, als Beiwerk, das den Hintergrund für anderes abgibt. Er ist noch nicht um seiner selbst willen da, er ist noch zu keiner sieghaften Bewußtheit geworden, er hat folglich noch nicht denjenigen Ausdruck gefunden, der für das Zeitbewußtsein irgendwie erschöpfend genannt werden kann.

Es hängt das zusammen mit einer anderen Seite der Hauptmannschen Kunst: mit ihrem Steckenbleiben im Kleinkram, mit ihrer Tendenz, die Nichtigkeiten und Alltäglichkeiten des Lebens in erdrückender Überfülle abzuschildern oder, negativ ausgedrückt, mit ihrem Mangel an Großzügigkeit. Gewiß ist die Freude am Kleinen, die liebevolle Vertiefung in das charakteristische Detail immer ein Kennzeichen gerade germanischer Kunstübung gewesen. Die Eigenart und Größe der holländischen wie unserer herrlichen oberdeutschen Schule liegt zum guten Teil gerade in dieser schlichten Beobachtung, in der treuen Hingabe an die Intimität der Natur, der nichts zu gering ist, nichts zu gemein, und oft genug ist unserer Kunst, wenn sie zu altern drohte, aus diesem Brunnen eine Neubelebung stockender Kräfte zu teil geworden. Aber dasjenige, wodurch sich die Kunst eines Dürer, Holbein, eines Goethe über den Troß der andern erhob, war doch gerade dieses, daß sie das Kleine klein sein ließen, es nicht zum ausschließlichen Darstellungszweck erhoben, daß aus dem Ganzen in selbstherrlicher Kraft ein großer und freier Gedanke hervorsprang. Auch das Nur-Kleine hat seine Berechtigung. Man wird einem Dichter keinen Vorwurf machen dürfen, der etwa nur Schilderungen aus dem Bauernleben unter Ausschließung jedes höheren Gesichtspunktes gibt. Aber man wird sagen müssen, daß solche Beschränkung auf natürliche Grenzen der Begabung des Künstlers hinweist.

Für Hauptmann bestehen solche Schranken nicht. Er hat große Gedanken, wie er in jedem seiner Werke bewiesen hat. Aber er gesteht ihnen bisher nicht das Recht ihrer Bedeutung zu; selbst im »Hannele« kommt die Grundidee vor den lyrischen Einzelheiten nicht machtvoll, nicht kompakt genug hervor.

An nichts müßte sich das, was wir der Hauptmannschen Kunst gegenüber in noch höherem Grade fordern, als bisher in ihr zur Geltung gekommen ist, nämlich innere Überwindung der Lebensschwüle und Wucht der Idee — an nichts müßte sich dieses mehr offenbaren, als an einem kraftvollen Charakter. Nirgends deutlicher, als wenn der Dichter es unternähme, einen Mann darzustellen, wie er aus den Kämpfen des Jahrhunderts hervorgehen muß, einen Mann etwa mit vollem Herzen und durchdringendem Verstande, der alles Leid, alle Freud seiner Zeit am eigenen Herzen erfahren hat, aber durch das alles nur gestählt, in unendlicher Resignation zwar, aber durch nichts von seinen Zielen abzulenken, unbekümmert um Tageslärm, eisern, nur sich selbst gehorchend, seine Straße zieht. Eine solche Gestalt fehlt bisher der Hauptmannschen Kunst, die eben damit sich ein ungewolltes Charakteristikum geschaffen hat.

Freilich bleibt Hauptmann auch so der Dichter seiner Werke. Er besitzt eine seltene Kraft der dichterischen Anschauung, eine seltene Energie des schöpferischen Wollens. Er hat, wie keiner, das Ringen unseres Geschlechtes, das wogende Hin und Her widerstreitender Strebungen und Gedanken, all den unklaren Drang, das Schwankende, von jedem Eindruck Hingenommene, das Müde und Nervöse darzustellen verstanden. Das wird in der Literatur für immer seine Note bleiben, wie es diejenige der Menschen unserer Tage überhaupt sein wird. Aber gerade seine glänzenden Vorzüge stellen auch seine Mängel desto deutlicher vor Augen, und gerade sein großes Talent verlang, daß man den höchsten Maßstab an seine Werke lege. Aus all seinen Dichtungen zusammengenommen, ergibt sich eine höchst bedeutende künstlerische Kraft, jeder einzelnen aber fehlt ein Letztes, das wir schon nach zwei Richtungen zu kennzeichnen versuchten, das aber noch andere Seiten aufweist, die es schwer fällt, mit bündigen Worten zu umgrenzen. Unzweifelhaft wird jedes neue Werk sehr viel umstritten werden, unendlich viele Für und Wider erregen, man wird es immer »sehr interessant«, »höchst originell« und sonstwie finden, aber, so lange es sich in den bisherigen Bahnen bewegt, wird es mehr den Kunst*verstand* als das Kunst*gefühl* beschäftigen, es wird vor allem für das Volk im großen ganz verloren sein und auch von den verhältnismäßig beschränkten Kreisen, die bei unserer zerklüfteten Bildung heute für Kunst im engeren Sinne noch in betracht kommen, nicht als eine eigentliche Bereicherung ihres Innenlebens empfunden werden. Man will vom Dichter, daß er das ausspricht, was allen auf den Lippen liegt, für das nur die Kraft des rechten Wortes mangelt. Mehr als je ist man heute von dem Gefühl durchdrungen, daß etwas in der Luft schwebt, dessen Gegenwart man zwar ahnend empfindet, dem aber vorläufig Form und Gestalt fehlt. Man glaubt zu spüren, daß die Tage des unklaren Tastens sich ihrem Ende neigen, daß das Jahrhundert beginnt, sich auf Dinge vorzubereiten, die vielleicht schon da sind. In solchen Zeiten ist es Art großer Dichter, Klarheit in das dumpfe Dämmern zu schaffen, den Bann ahnenden Schweigens durch ein erlösendes Wort zu brechen. Hauptmann hat solche Worte noch nicht gesprochen. Keine Gestalt, keine Idee lebt in seinen Dichtungen, die uns aus dem Wirrnis der Zeitgedanken auf einen Gipfel geführt hätte, von dem aus wir in Ruhe, in unendlicher Überlegenheit dem kleinen Treiben unserer Alltäglichkeit zuschauen könnten. Darum hat seine Kunst bisher nichts, das eine Volksseele auszufüllen vermöchte, darum geht auch der Zeitgehalt nicht ohne Rest in ihr auf, darum fehlt ihr das Zukünftige."

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus *Berlin* schreibt man uns:

Sardous neuestes Theaterstück „Ghismonda" und der Wiener Schwank von *Karlweiß*: „der kleine Mann", jenes im Lessing-, dieses im Neuen Theater, waren die interessantesten Bühnenereignisse der letzten Wochen. Wie man sieht, keine eigentlichen Erstaufführungen. Aber solche werden zur Zeit fast nur im Kgl. Schauspielhause gewagt, und das Kgl. Schauspielhaus hat trotz alledem seit „Hannele" für die deutsche Dichtkunst nichts gethan. Alles hat dort Erfolg und nichts Interesse. Was mich an „Ghismonda" interessierte, war die unglaubliche Frechheit der Mache, die mit Kanonen arbeitet, und was am „Kleinen Mann" bemerkenswert erschien, war der Umstand, daß er in Berlin *nicht* entstanden ist. „Ghismonda" ist der Rest, die Todesgeste einer großen Kultur. Seit den Zeiten Scribes hat Paris der Welt die Bühnentechnik vorgeschrieben; was nun übrig geblieben ist, zeigt nicht einmal eine Puppe in schönen Kleidern, sondern blos schöne Kleider und darunter ein beschämendes, gähnendes Nichts. „Ghismonda" ist für Sarah Bernhard gearbeitet, das erklärt alles. Wer die Kleider für diese Primavirtuosin anfertigt, bekommt seine Rechnung nicht

Digitized by Google

bezahlt, wenn er nicht von allen Farben etwas in den Stoff bringt, wenn er nicht den Zuschnitt so anlegt, daß die Rosen so effektvoll, wie sichs gehört, herauskommen können, wenn er nicht nach dem Muster der Chansonetten fin de siècle das Kleid so einrichtet, daß es ohne viel Mühe von der pompösen Heroine zur leidenschaftlichen Liebhaberin, von der lustgierigen Weltdame zur frommen Betschwester, von der diamantglitzernden Herrscherin zur gedemütigten Sünderin sich umwandeln läßt: die Trikots stecken schon unter der Seidenrobe. Alles, was wirkt, hat Sardou auf seine Ghismonda gepackt, und er hat sie in eine Umgebung gestellt, die selbst wieder die Augen nicht losläßt: das malerische türkische Athen des Mittelalters. Seine „Madame Sans-Gène" wollte ja wohl nur Posse sein, und dann läßt man sich die Situationsmache gefallen. Aber „Ghismonda" soll etwas Höheres sein, eine poetische Grundlage soll da durchschimmern, die Schicksalsrache, welche ein zertrümmertes ausgegrabenes Aphroditenbildnis an der Herrin, der liebeverfallenen, nimmt. Sardou stockt, sobald er dieser Idee nahekommt, und vorsichtig lenkt er seine Schritte um die Poesie herum. Seine Handlung baut er nur nach den Erfordernissen der Augenblickswirkung, und darum ist diese Handlung recht nebensächlich. Es ist die Geschichte eines Niedriggeborenen, der seine Herrin liebt und ihr Kind rettet, wofür sie die Ehe zusagte — sie hält das Versprechen nicht, als sie seine Niedrigkeit erfährt, und erst durch allerlei abenteuerliche Thaten gewinnt er ihre Bewunderung, ihre Liebe und schließlich auch ihre Hand. Das ist nicht so wichtig. Wichtig ist die Szene, wo er ihr die Liebe abringt, die Szene, wo sie um ihr in den Tigerkäfig gefallenes Kind fleht, die Szene, wo sie wie Frau Schmuz gesteht, was ihr Liebhaber soeben ableugnete. Gewaltsam, aber nicht geistlos — poesielos, aber nicht ohne Wirkung, das bleibt als der letzte Eindruck dieses stark dekorativen Stückes, das sehr naive Menschen, oder eben ein sehr naives Volk voraussetzt.

Der „kleine Mann" erzählt eine nicht so pompöse, aber viel erquicklichere Geschichte. Er berichtet von den Kämpfen, die in Wien um den kleinen Mann gefochten werden, „für den endlich einmal etwas geschehen muß". Man zieht den kleinen Mann von rechts, man zieht ihn von links, bis ihm die Geschichte selbst über wird: und übrig bleibt der politische Agitator, der sich den Lorbeer aufsetzt, welchen er für andere zu sammeln hatte. Das hat große Ähnlichkeit mit Paillerons „Cabotins", aber es ist älter — und gehaltvoller. Nicht so geistreich im einzelnen, aber ungemein witzig in den Situationen. Und vor allem: es ist ein herzhaftes Stück. Es hat vom Schwank gerade so viel, daß es die Lachmuskeln nicht ruhen läßt, aber es hat dahinter so viel ernste Wahrheit, so viel feine Lebensbeobachtung, so viel tieferen Humor, daß es uns Berlinern wehe thut, von Wien aus wieder einmal hören zu müssen, wie man gute Volksstücke macht. Es gibt hier Charaktere, lebensvoller, als sie mancher Kostgänger des Naturalismus geschaffen, es gibt Verwicklungen, ernster, als sie manche Stücke uns brachten, die sich schämten Volksstücke zu sein. Aber die gewandte und sichere Bühnentechnik des Verfassers hält sie mit fester Hand zusammen. Sie verdient wahrlich ein größeres Lob als Sardous vielgerühmte Routine. Denn „Ghismonda" ward geschrieben um der Technik willen, die im Stoff schon liegt: aber dieses Stück hatte erst aus seinem spröden Stoff diejenigen technischen Wirkungen zu entwickeln, die einem Volksstücke nun einmal auf die Beine helfen müssen. O. Bie.

Musik.

* Wichtigere Musikaufführungen.

„Ingwelde", ein Musikdrama von Max Schillings, ein Werk Wagnerscher Nachfolgerschaft im „orthodoxesten" Sinne, ist in Karlsruhe unter Mottls Leitung mit außerordentlichem Erfolg zum ersten Male aufgeführt worden. Publikum und Kritik müssen nach sämtlichen uns vorliegenden Berichten einig gewesen sein in der Bewunderung des Werkes, dessen Textdichtung von dem Grafen Sporck herrührt, der auch den Text zu Kistlers „Kunihild" verfaßt hat. Die „Karlsruher Zeitung" schreibt darüber u. a.: „Ingwelde" ist das erste wirklich originelle und bedeutsame Musikdrama der »Wagner-Schule« (?). Der Dichter und der Komponist, die hier allerdings nicht in einer Person vertreten gewesen, in ihrer Schöpfung aber Eins geworden sind, Ferdinand Graf Sporck und Max Schillings, haben gleich sehr Neues und Bedeutendes erschaut und erhört, und die gleiche Wahrhaftigkeit ihrer künstlerischen Intuitionen hat sie ein durchaus einheitliches und echtes Kunstwerk schaffen lassen."

Was an dem Werke Gutes sei, leuchtet vielleicht noch mehr, als aus den Stimmen der gleichen Partei, zwischen den Zeilen hervor, die ein dem Wagnerianertum recht kühl gegenüberstehender Kritiker schreibt. Lesen wir deshalb im „Schwäbischen Merkur" nach. „Nicht zum ersten Male", heißt es dort, „gewährt die Karlsruher Hofbühne den Jüngern der Wagnerschule ein erstes Gastrecht. Fabrier, der nun Heimgegangene, war ein solcher Gast aus Frankreich (eine Erstaufführung seiner „Gwendoline" war nur in Brüssel vorhergegangen); der 26jährige Rheinländer Max Schillings, bisher fast unbekannt, nimmt das Wagnersche Erbe ganz in deutschem Sinne, d. h. ohne romanische Neigung nach begrenzten Formen, in Anspruch. Diese Stellung zu Richard Wagner mag gerade hier für die Einstudierung maßgebend gewesen sein: aber das darf jetzt schon gesagt werden: es ist gut, daß diesem jungen und hochstrebenden Talente der Weg zur Bühne eröffnet und die Bahn freigegeben wurde. Wahrscheinlich werden wachsende künstlerische Einsicht und Reife ihm bald richtige Bahnen weisen. Schon jetzt ist er kein bloßer Nachahmer. Allerdings ist ihm die Orchestersprache in Leitmotiven das Bestimmende; aber er begnügt sich doch nicht, die Menschenstimmen einfach als gleichsam unnütze Lichter aufzusetzen. Es sind in dem Werke drei Duette oder Zwiegesänge, in denen die Melodie mehr oder weniger ausklingen darf — zwei zwischen Ingwelde und ihrem Pflegebruder und Geliebten Gest, eines zwischen ihr und dem König Klause, der sie aus der Gladgardburg gefangen entführt, und auch der ekstatische Zwiegesang zwischen ihr und dem aus dem Sänger und Träumer zum Rächer emporgewachsenen Bruder des Klause, dem Skalden Brau, wirkt vielfach durch sprechende Melodik, wenn auch noch stark im Banne der „unendlichen Melodie". Die Instrumentation, die ganze Führung des Orchesters, die ausgedehnte Verwendung der Bläser ist vollkommen fin de siècle, nur ist das Maschengewebe oft so überreich, daß es auch ohne eigentlichen Lärm die Stimmen einhüllt. Man hat die Empfindung, daß vieles weit wirksamer sein müßte in der Verkürzung und ohne das eigensinnige Zusammenführen etikettmäßiger Leitmotive." S.

* Musikliteratur.

Hermine Spies. Ein Gedenkbuch für ihre Freunde von ihrer Schwester. (Stuttgart, G. J. Göschensche Verlagsbuchhandlung.)

Die wohlgetroffene Photographie der Hermine Spies, auf die beim Durchblättern dieses Gedenkbuches von Schwesterhand zunächst der Blick fällt, sacht die Trauer um den frühen Tod der genialen Meisterin des deutschen Liedgesanges von neuem an. Dieses zugleich zarte und energische durchgeistigte Antlitz mit seinen sprechenden, dunkeln Augensternen! Gewiß, wer einmal in seinem Leben das Glück hatte, etwa Brahmsische Lieder in wundersamen tiefdunkeln, sammetweichen Klängen aus ihrem nun für immer verstummten Munde zu hören, dessen

Digitized by Google

Herz wird von Wehmut erfüllt schon durch jedes noch so bescheidene Erinnerungszeichen an die unvergeßliche Künstlerin. Hermine Spies war mehr als ein seltenes Talent, sie war in der That eine „Natur“ im Goethischen Sinne. Den unerklärlichen Zauber ihres Gesangs erschöpfend klar begrifflich aufzuschließen, vermögen selbst Schillers Worte über die „Macht des Gesanges“ nicht so recht: diese tiefeindringliche Wirkung auf das Menschengemüt durch die wohllautende Menschenstimme, diese Töne, die jede noch so zarte, noch so heimliche Gefühlswallung klingend zum Ausdruck und zum Eindruck bringen, ähnlich, wie die kleinste Bewegung fallender Blättchen auf dem Wasserspiegel sich durch geheimnisvolle lebendige Kreise verraten.

Daß eine Künstlerin wie Hermine Spies eine urwüchsige, originelle Persönlichkeit gewesen sein muß, weil ihr Gesang jeden Hörer zwang, ihr sofort zu glauben, daran überhaupt ist wohl nie gezweifelt worden. Die Auszüge aus ihren Briefen stellen auch Beweise dafür. Leben und Kunst waren in dieser Persönlichkeit zu schönster harmonischer Einheit fest verwachsen, eines vom andern nicht zu trennen. Bewundernswerte Selbstkritik umpanzerte das zugleich echt künstlerische stolze Selbstbewußtsein. Allen Lockungen der Bühne beharrlich ausweichend, sah man das in seinem Geistes- und Gemütsleben typisch echte deutsche Mädchen niemals Irrpfade betreten: Hermine Spies hat ihre Künstlerlaufbahn zielbewußt in gerader Linie verfolgt. Aber unter all dem Sonnenschein äußeren Glückes, der in der Öffentlichkeit auf sie herabschien, in all dem Glanz bewundernder Anerkennung wurde ihr doch nicht wohl ums Herz, fühlte sie sich einsam. So tauschte die Künstlerin schließlich aus weiblichem Empfinden heraus allen erworbenen Ruhm ein gegen das geträumte ideale Glück des eigenen Herdes, von diesem Schritt ihre letzte, höchste Befriedigung erwartend. Welche tragische Wendung ein Jahr nach ihrer Vermählung eintrat, ist bekannt.

Minna Spies, die Herausgeberin dieses Gedenkbuches, hat die Verstorbene auf allen ihren ruhmreichen Kunstreisen begleitet und ihr, praktisch mit Rat und That, geschwisterlich zur Seite gestanden. Das hat es so mit sich gebracht, daß in dem Buche fast ausschließlich die rein menschliche Seite der Verstorbenen, ihr Gemütsleben, wie es sich im Verkehr mit ihr nahestehenden Menschen äußerte, geschildert worden ist. Über die innere Entwickelung der Künstlerin ist wenig sachlich Belangvolles in dem Buche enthalten, tiefere Blicke in diese eigenartige künstlerische Seele selbst werden leider nicht geworfen, eine Thatsache, die den eigentlichen literarischen Wert des Buches natürlich einigermaßen schmälert.

Wir entnehmen ihm, wie Hermine Spies nach und nach der Künstlerschaft entgegengereift. Über ihre wachsenden Erfolge ist sowohl in ihren eigenen Briefen die Rede, wie in angezogenen Briefen und Äußerungen bedeutender Menschen, die ihr nahe standen und sie beeinflußten. Bekanntlich hat ihr keiner so nahe gestanden wie Brahms, dessen berufenste Liederinterpretin sie ja gewesen ist. Die zahlreichen, von Bewunderung und Verehrung erfüllten Briefstellen, die sich auf Brahms beziehen, gewähren hohes Interesse. Der dritte im Freundschaftsbunde war Claus Groth, dessen Briefe an den ihm nah befreundeten Brahms, an Hermine Spies selber, wie auch die Briefe von Brahms an Groth durch ihre schlichte Herzlichkeit anmuten und fesseln. Auch auf ihren Lehrer Stockhausen natürlich, ferner auf Bülow, Joachim, Hans Richter und auf manche andere hervorragende Persönlichkeiten fallen interessante Streiflichter.

Auf die Frauenwelt, zumal auf die singende, wird dies Spies-Gedenkbuch in erster Reihe großen Eindruck machen. Gewissermaßen ein Buch für Freunde, hat es eben doch ein größeres Publikum, denn wer dieser Sängerin Kunst je recht genossen hat, der muß sich ja zu ihren Freunden rechnen. Und wo wären die Nachfolgerinnen, welche die Erinnerung an sie verdunkeln könnten?

Karl Söhle.

Bildende Künste.

* Kunstliteratur.

Jury und Kunstausstellungen. Von August von Heyden. (Berlin W, F. Fontane & Co.)

Der Verfasser, dessen vortreffliche Streitschrift gegen Fritsch, „Aus eigenem Rechte der Kunst“, wir unlängst gewürdigt haben, ist durch seine Sachkenntnis und insbesondere dadurch zur Aussprache über den Gegenstand berufen, daß er in immerhin ungewöhnlicher Weise Entschiedenheit und Mäßigung vereinigt, wo er auftritt. Was er hier über Jury und Kunstausstellungen gesagt hat, ist wohl das beste, was bisher überhaupt öffentlich darüber gesagt worden ist. Für etwas verfehlt, weil nur von einem Standpunkte aus betrachtet, halten wir die Parallele, die Heyden über die Möglichkeiten zieht, die der bildenden Kunst und anderseits der Literatur gegeben sind, sich zur Geltung zu bringen, eine Parallele, die ihm sehr zu Gunsten der Literatur zu sprechen scheint. Das ist ein starker Irrtum, doch ist die Frage für die hier behandelte Sache zu nebensächlich, um sie jetzt ausführlicher zu erörtern. In allem übrigen aber, in allem hier Wichtigen also, stimmen wir Heyden bei seiner negativen Kritik fast rückhaltlos, bei seinen positiven Vorschlägen zum mindesten so weit bei, daß wir deren Verwirklichung für einen großen Fortschritt hielten.

Der Verfasser betont zunächst, daß es sich hier ganz und gar nicht um eine nur „interne“ Frage der Künstlerschaft handle, die also für weitere Kreise ohne Interesse sei: „unsere ganze Nation ist es, deren Kulturleben in der Kunst in unerhörter Weise gefälscht und herabgedrückt wird“, denn die großen Kunstausstellungen können unter den jetzigen Verhältnissen nicht mehr geben, was zu geben doch ihre erste Aufgabe ist: wahre Bilder des künstlerischen Lebens der Zeit. „Die Kunst krankt und seufzt unter einer Zensur, in der bloße Willkür, oft sogar bloßer Zufall entscheidet“, gegen die es „keinen Schutz, keinen Rechtsweg, keine Remedur gibt“. Heyden ist zu klug, als daß er gleich einigen minderen Geistern gegen die Personen stritte, dem Institute der modernen Jury selbst schreibt er alle Schuld zu: es müsse im höchsten Grade mangelhaft sein, und wenn die einzelnen Juroren ihre Aufgabe noch so ehrlich erfaßten. Unter welchen Umständen geschehe denn die Musterung? „Die große Anzahl der eingelieferten Kunstwerke gestattet für jedes nur wenige Minuten zu seiner Betrachtung, zur Diskussion und entscheidenden Abstimmung. Dabei stehen die Kunstwerke, oft kaum vom Transportstaube gereinigt, meist auf dem Fußboden, ohne Rücksicht auf Beleuchtung und die zu ihrer gerechten Beurteilung nötigen sonstigen Besichtigungsbedingungen. Andererseits ist das Geschäft einer derartigen Jury ein so überaus anstrengendes, nervenaufregendes, daß nur größtes, aufopferungsvolles Interesse die Übernahme solchen Amtes möglich macht und der oft gewährte Lohn, dadurch für die eigenen Schöpfungen Jurysfreiheit zu erwerben, wohl gegönnt werden kann. In wüsten, noch von Winterkälte und Feuchtigkeit erfüllten Räumen, von Staub und Zugluft umwirbelt, meist unter beständigem Lärm von Bauarbeiten müssen diese Männer eine Arbeit verrichten, welche die möglichst hohe geistige Sammlung und Anspannung fordert. Wie viel Zeit, welches Zusammenfassen geistiger Kräfte ist erforderlich, um in einer wohlgeordneten Kunstsammlung abgerundete Urteile zu bilden, und diese Juroren sollen in wenigen Tagen unter den denkbar ungünstigsten Umständen Tausende von Entscheidungen treffen? Allmählich fängt

Digitized by Google

geistige und körperliche Abspannung jeder Art an sich geltend zu machen und die Richtersprüche zu beeinflussen, deren mancher unter Umständen über das Wohl und Wehe, ja über das Leben eines strebsamen Menschen entscheiden kann. Aber das eiserne Muß treibt, der Termin zur Eröffnung der Ausstellung rückt heran, und die Kunstwerke warten noch auf ihre Plätze. Nur rastlose Arbeit vom Morgen bis zur einbrechenden Nacht ermöglicht die Abwicklung des unerfreulichen Geschäftes. Ist es unter solchen Umständen zu verwundern, wenn die Entscheidungen die Objektivität und Konsequenz vermissen lassen, welche eine solche Thätigkeit auszeichnen sollten, und bei den Künstlern wie dem Publikum oft gleiches Befremden erregen? Wie aber erst, wenn Uneinigkeit und Parteihader die Künstlergemeinde, der die Juroren angehören, beunruhigen? Fast überall ringen jetzt die Anhänger der alten und der neuen Richtung mit einander und leisten das Möglichste in Unduldsamkeit und gegenseitiger Verketzernng. Freilich gehen hierbei die Jungen oft rücksichtsloser vor, als die noch im sicheren Besitze sich glaubenden Alten. Einige Ausnahmen bestätigen die Regel. Jetzt wird jede Jurywahl zu einem heißen, erbitterten Kampfe. Das einzig Richtige, der Kompromiß, wird meist zurückgewiesen. »Alles oder nichts« heißt es und »wehe dem Besiegten!« Rücksichtslos weisen die Juroren der Sieger alles ab, was der eigenen Richtung nicht angehört. So fand man 1892 in München, wo die neue Richtung die Oberhand hatte, Namen von bestem Klange unter den Refüsierten. Natürlich macht bei nächster Veranlassung die unterliegende Partei eine Kraftanstrengung, die zum Siege führt und Gelegenheit gibt, Vergeltung zu üben. Wie unmaßgeblich die Urteile der Jurys sind, beweist der Umstand, daß an einem Orte Kunstwerke als unwürdig zurückgewiesen wurden, welche von der Jury einer andern Ausstellung mit Auszeichnungen geehrt worden waren, hors-concours standen oder bei öffentlichen Preisbewerbungen den Sieg errungen hatten. Wie können unter solchen Verhältnissen unsere Kunstausstellungen ein richtiges Bild von dem Kunstleben unserer Zeit geben?"

Heyden streitet den Jurys von heute jeden Nutzen ab, unserer Erfahrung nach mit Recht. Sie hätten noch nie eine Ausstellung vor minderwertigen Bildern geschützt. Freilich, die Hängekommission würde ohne sie größere Mühe haben, da dann manches Kunstwerk „aus dem feststehenden Kammerton alter Konvention" herausklingen würde, eine Schwierigkeit, die sich aber bei gutem Wollen leicht überwinden lasse. Ebensowohl wie die sonstigen Schwierigkeiten noch, die für die Notwendigkeit unserer Zulassungsausschüsse zu sprechen schienen und die Heyden der Reihe nach beleuchtet. Aber wo fänden sich die Räume, fragt er dann, die einer jurylosen Kunstausstellung genügen könnten? Er weist an einigen Beispielen nach, daß es auch mit der Ungeheuerlichkeit des Andrangs so schlimm nicht sei, kommt aber schließlich doch zu positiven Vorschlägen, die eine Art Jury belassen, nur, allerdings, eine ganz andersartige, als die von heute.

Man sollte nur denjenigen Künstlern die Juryfreiheit gewähren, die „als Mitglieder einer vom Staate anerkannten Künstlervereinigung als Künstler von Beruf unzweifelhaft sind." Im Interesse der Vereine selber liegt es, dann sorgfältig bei der Aufnahme von Mitgliedern zu sein: „es wird also eigentlich die Jury nur von einer Stelle, wo deren Ausübung mit der dieser Angelegenheit gebotenen Sorgfalt unmöglich ist, dahin verlegt, wo diese Sorgfalt möglichst ohne Ungerechtigkeit sich erreichen läßt. Ja, sie wird sogar in gewisser Beziehung verschärft und verallgemeinert, indem sie sich nicht nur an eine einzelne künstlerische Schöpfung heftet, sondern auch auf die Person des Schaffenden und sein ganzes künstlerisches Treiben ausdehnt." Die Arbeiten der „Andern" müßten sich freilich einer Begutachtung unterziehen, aber das seien eben nur wenige, für die nun die Juroren wenigstens Zeit hätten. Für die Vereinsmitglieder aber denkt sich Heyden die praktische Ausführung seines Gedankens so: „Jeder berechtigte Künstler soll 3 Werke einliefern dürfen, die er mit Nr. 1, Nr. 2, Nr. 3 bezeichnen muß. Nr. 1 ist das Werk, dessen Ausstellung er unter allen Umständen wünscht, dessen Annahme daher unzweifelhaft ist. Füllt die Serie Nr. 1 den verfügbaren Platz im Ausstellungsgebäude nicht, so entscheidet das Los, welche Kunstwerke der Serie Nr. 2 noch aufzunehmen sind. Reicht der Platz zur Unterbringung der ganzen Serie 2, so tritt bei etwa weiterem Platzüberflusse ein gleiches Verfahren für Serie 3 ein." Heyden führt seinen Vorschlag noch weiter ins Einzelne aus. Er spricht dann noch gegen die häufige Wiederholung internationaler Ausstellungen, gegen das Prämiierungswesen, das ja unserer Meinung nach schon beinahe zu einer Lächerlichkeit geworden ist, wirft Streiflichter auf die kleineren Ausstellungsunternehmen und wiederholt zum Schlusse nochmals kräftig seinen Schlachtruf gegen das veraltete Zwangsinstitut. Es müsse weg, „nicht nur, um dem berechtigten Neuen die Wege der Kunst nicht zu sperren, vielleicht mehr noch, um auch das ebenso berechtigte und der Nation liebgewordene Alte in der Kunst im Kampfe mit rücksichtsloser Neuerung zu schützen. Die Jury muß weg, um endlich Frieden und Eintracht den Künstlerschaften zurück zu geben, unter denen allein die Kunst gedeihen kann, und deren Mangel unser ganzes Kunstleben schädigt. Vielleicht führt das Abschneiden dieses ersten Zopfes zu weiteren Operationen, wenn man einsehen lernt, daß dadurch die Kunst nicht aus den Fugen gegangen sei. Denn nirgends in unserem ganzen Kulturleben sind die Zöpfe länger und dicker geflochten als in der sogenannten »freien Kunst.«"

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Freund Allers. Ein Künstlerleben von Dr. Alexander Olinda. Mit Bildern von E. W. Allers. (Stuttgart, Union, deutsche Verlagsgesellschaft, 20 M.)

Der Allers-Kultus, dies getreue Seitenstück zu der nun im Niedergange begriffenen Buchholzen-Schwärmerei, steht in voller Blütepracht und hat mit dem vorliegenden Buche seine prächtigste Frucht angesetzt, denn dieses ist ja, sozusagen, dem Kultus des Allers-Kultus geweiht. Wie ein Maler gleich Allers dazu kommen konnte, gefeiert zu werden, als wäre er ein Genie und noch dazu ein großes, das ist ein Problem, des Nachsinnens wert und insbesondere des Nachsinnens derer, die, bald ernüchtert, bei Allers' Auftreten doch glauben, von dem jungen Künstler seien bedeutendere Schöpfungen zu erwarten. Es lag damals schon Grund vor, so zu hoffen: eine scharfe Beobachtung, eine bei aller Trockenheit sichere Wiedergabe des Beobachteten mit der Linie trat so stark hervor, daß man von den Mängeln nicht viel sprechen mochte und an das Reifen eines Sittenschilderers etwa in der Weise des Chodowiecki schon denken durfte, mit der Voraussetzung natürlich, daß die Eigenpersönlichkeit, von der noch nicht viel zu merken war, allmählich sich kräftigen und befreien würde. Ach, eben daran vor allem hat's leider gefehlt, — und dann kam Frau Mode und führte den Mann ihre Straße. Die geht er nun dahin, umsungen und umfeiert von allen, nur nicht von den Künstlern und strengeren Kunstfreunden. Denn diese fragen sich: wo hat der Mann sein Auge, daß er nie auch nur ein wenig von dem aufnimmt, was uns z. B. jede Nummer der „Fliegenden" auf Bildern von René Reinicke und anderen in Fülle zeigt, vom Zauberspiele des Lichts? Wo hat er sein Auge, daß sich die Dinge bei ihm nie runden und vertiefen, daß das Papier bei ihm immer ein Stück Papier bleibt und nie zum Raume

Digitized by Google

wird? Wo hat er seine Künstlerhand, daß sie uns zwischen diesen unzähligen schulmeisterlich trockenen Strichelchen und Strichelchen ein paar erfreuliche Linien setze, große, freie, und mit ihnen Form? Wo hat er seine Phantasie, daß er nicht merkt, wie der Beschauer (falls der welche hat) angeödet wird von der unmalerischen Technik ebenso wie von dieser Sorte von Charakteristik, die nicht um einen Heller mehr andeutet, als was das Kammerdienerauge am Helden sieht, dieses wenige aber mit einer Wichtigkeit, als wär's eine Offenbarung? Lieber Gott ja, sagt der Chor der Bewunderer, aber der Allersche „Geist" und sein „Humor"! Gewiß, der hat dem Manne viel mit zur Popularität verholfen, zumal Schulze und Müller, wo sie etwa doch nicht gleich hinter den Witz kamen, des Rätsels Lösung auf dem Bilde in Bleistiftzeilen mitgeliefert fanden! Wann hat dieser Geist, dieser Humor, und zumal in den späteren Mappen und Büchern, je eine Pointe, eine Beziehung, eine Anschauung gefunden, der nicht jeder Spießbürger beim Weißbier gewachsen wäre? Allers ist eben die Zeichner gewordene Mittelmäßigkeit, und da auch das schlechteste Auge mit dem ersten Blick die Tiefe seiner Gaben bis auf den Grund ermißt, so ist der „Kunstgenuß" bei ihm der Gipfel der Bequemlichkeit und sein Publikum also das denkbar breiteste. Das stoffliche Interesse kam dazu, ihm die Wege zu öffnen — was hat er nicht ausgeschlachtet, Hohes oder Niedriges, wofür der Deutsche à la mode ein Herz hat? „Eine Hochzeitsreise in die Schweiz", für die jede Braut schwärmt, „die Meininger", als noch ihre Zeit war, der „Mikado", als er noch volle Häuser machte, „unsre Marine" zur Epoche der Koloniegründungen, „Neapel", das er zum Erschrecken schlecht gesehen, „Capri", auf dem er sich angekauft und von dessen Reizen er doch nichts auf seine Blätter gebannt hat, „Bismarck", bei dessen Schilderung jeder Bürger sich doppelt freute, denn nun verstand er den Mann ja ganz, da er sah, wie er zu Hause räusperte und spuckte. Keiner empfand das Wunderliche darin, daß sich diese Künstlerkraft, die einen Bismarck darstellen wollte, vorher an der Verherrlichung der Liliputanerkomödianten und ihrer widerlichen Unnatur und der Trikotreiterinnen und Klowns im Zirkus Renz geschult hatte! Es waren ja auch Stoffe, die Absatz versprachen. Habeat sibi — wir erlauben uns, den Allers-Rummel nicht mitzumachen. Und das vorliegende Buch im Besondern? Allers schreibt im Vorwort an Olinda: „Also nur zu, alter Reise- und Theaterkollege! Öffne deine Bude und dein Raritätenkabinett: »immer herein, meine Herrschaften, die Vorstellung wird sogleich beginnen«" — und er bezeichnet damit trefflich den Geist der Sache. Und das Publikum wird hineinlaufen, den Mann zu bewundern, der statt eines Künstlers ein Artist geworden ist. A.

* **Staatliche und Hofkunst.** Zur Ergänzung unseres Leitaufsatzes über diesen Gegenstand ein paar Worte aus einem höchst gemäßigten Aufsatze der „Kölnischen Zeitung": „Der oberste Grundsatz der Kunstpflege heißt: »Die Kunst muß frei sein!« Das ist nicht in einem seichten demokratischen Sinne der Freiheit zu verstehen. Diesen Satz haben, von menschlichen Zwischenfällen abgesehen, die großen Päpste und Dynastien Italiens sehr wohl gekannt, ebenso der Typus der augusteischen Kunstpflege in diesem Jahrhundert, Ludwig I. von Bayern. Diese augusteische Kunstpflege, die gleich dem Staate den Monarchen die Kunst nicht nur aus persönlichem Geschmack, sondern in einer kulturschaffenden Absicht pflegen läßt, setzt jenes tiefste Kunstverständnis voraus, das durch die gerade einem Monarchen nicht leichte Selbstbeschränkung bedingt wird. Nicht so sehr um ausgedehntes Kunstwissen, am wenigsten um eigene Liebhaber-Bethätigung in irgend einem Kunstzweige handelt es sich nämlich bei solchem Kunstverständnis, als um das Verständnis dafür, daß der Künstler eine besondere Gehirnarbeit vollzieht, die von äußeren Einflüssen, gar von zwingendem Drucke möglichst frei gehalten werden muß. Dem »Augustus« ist der Künstler nicht ein Diener, dem man Aufträge gibt', Weisungen erteilt, sondern ein Schützling, dessen Schaffen man königliche Gastfreundschaft gewährt. Die unverbürgte Anekdote von Karl V., der Tizians zu Boden gefallenen Pinsel aufhebt, ist ein schönes Symbol des auf Achtung vor der Kunst, nicht auf Herrenverhältnis beruhenden Verkehrs zwischen Fürst und Künstler. »Schaffe!«, ist das einzige kurze Wort des Augustus, das dem Künstler nicht als Befehl, sondern als eine lockende Einladung ans Ohr klingt. Wie es sich im Verkehr zwischen Menschen notwendig ergibt, sind auch solche augusteische Beziehungen zwischen Fürst und Künstler nicht ohne Schwierigkeiten, Zerwürfnisse und Kämpfe geblieben. Im Grundgedanken aber haben alle großen kunstbeschützenden Fürsten den Gedanken der freien Kunst festgehalten, die man nicht zwingen, der man nur das Thätigkeitsfeld geben darf. Vor allem hat dies Ludwig I. von Bayern trotz mancher Schrullen und »Steckenpferde« festgehalten, und selbst eine so despotisch veranlagte Natur wie sein Enkel Ludwig II. hat darnach gegen Richard Wagner gehandelt. Diese augusteische Kunstpflege ist die vornehmste, die auch heute noch geeignetste Beziehung des Monarchen zur Kunst. Wo sie nicht Platz findet, da bleibt, soll die Kunstentwickelung nicht durch Stimmungen des Augenblicks oder durch aus ganz subjektiven Empfindungen hervorgehende Eingriffe gestört werden, dem Monarchen nur jenes Verhältnis eines nobile officium übrig, in dem er sich der Kunst wohlwollend erweist durch Ankäufe auf Ausstellungen, Fürsorge für ein künstlerisch wohl verwaltetes Hoftheater u. dgl., im übrigen die Dinge der einschlägigen Staatsbehörde und vor allem dem öffentlichen Kampfe der Geister überläßt. Unter solchen störenden Eingriffen sind aber nur unmittelbare Befehle zu Maßnahmen zu verstehen, die in den Entwickelungsgang der Kunst thatsächlich eingreifen. Begünstigungen einzelner Personen, gewährte oder nicht gewährte Auszeichnungen, gelegentliche persönliche Meinungsäußerungen selbst ungnädiger Art können wenigstens auf ein bereits erstarktes, auch der Bevölkerung völlig vertraut gewordenes Kunstleben keinen Einfluß ernster Art üben. Wo sie aber doch über die flüchtige Besprechung einer Tagesneuigkeit hinaus zu einem bedeutsamen Ereignis aufgebauscht werden, hat man es entweder mit noch sehr unreifen Entwickelungen zu thun oder aber mit Zuständen, in denen der »Kunstklatsch« das ernste Kunstinteresse überwiegt." Bei unsern deutschen Verhältnissen von heute trifft leider in gewissem Sinne beides zu.

Vermischtes.

* **Zur malerischen Erforschung des Nordpolgebiets** will Julius Payer, der Maler und Nordpolfahrer, im Jahre 1896 von Bremerhaven aus eine Expedition unternehmen, und in einem Aufsatze der „Neuen Freien Presse" wirbt er um Teilnahme für dieses sein Werk. Was er sagt, behandelt zum großen Teil Dinge, die den meisten von uns wie Einblicke in eine ganz neue Welt erscheinen dürften.

„Niemals", so führt er u. A. aus, „wurden die arktischen, der Atmosphäre wie dem Lande angehörenden Vorgänge malerisch geschildert, und wir wissen so wenig davon, als entstammten sie nicht unserer Erde, sondern etwa dem Monde. Soll dies nie anders werden? Wäre eine Entdeckung durch den Pinsel weniger ruhmreich, als die Auffindung neuer Länder? Wäre es nicht der Anerkennung und Förderung wert, die Naturerscheinungen einer unbekannten Welt getreulich im Bilde wiederzugeben und damit der Kunst und Wissenschaft zu dienen? Doch

Digitized by Google

ohne eine eigens zu diesem Zwecke ausgesandte Expedition würde man niemals dazu gelangen.

Seit Jahren von dem Gedanken einer malerischen Erforschung des Polargebietes erfüllt, durch meine doppelte Eigenschaft als Maler und Polarfahrer gewissermaßen prädestiniert und durch einen abermaligen Auftrag, ein Kolossalbild vom Nordpol zu schaffen, entscheidend angeregt, habe ich also den Plan gefaßt, eine neue Nordpolexpedition mit künstlerischen Zielen ins Leben zu rufen. Man wird begreifen, daß ich damit nicht warten kann, bis die Luftschiffahrt erfunden ist, und ebenso wird es niemanden überraschen, auch diesmal einem der größten und gefeiertsten Namen unseres Vaterlandes zu begegnen, dem Namen eines Mannes, der überall dort zu finden ist, wo es sich um großartige Impulse handelt, dem Namen des edlen Grafen Wilczek.

Das weitaus lohnendste Ziel einer solchen Expedition wäre Nordostgrönland, denn dieses ist das malerischste Nordland; längs der ostgrönländischen Küste wäre in der Richtung des Nordpols vorzudringen, um dort in einer Region der größten Gegensätze und Wirkungen thätig zu sein, denn es verdient nochmals hervorgehoben zu werden, daß diese mit der geographischen Breite zunehmen. Da aber Ostgrönland durch uns nur bis zum 77. Grad erforscht werden konnte, so würde jeder Schritt darüber hinaus gegen den Nordpol hin zugleich eine geographische Entdeckung sein.

Allerdings verhehle ich mir nicht, daß eine Expedition in dieser Richtung, in diesem Umfange und wahrscheinlich auf mehrere Jahre ausgedehnt, sehr große Kosten erfordern würde. Deshalb muß ich auch die Möglichkeit ins Auge fassen, das Unternehmen unter Umständen auf ein weniger entferntes Ziel zu richten, gewissermaßen eine Art Vorexpedition ins Werk zu setzen, bei welcher, wenn auch nicht jene glänzenden, doch immerhin sehr wichtige Ergebnisse zu erhoffen sind. Die Schwierigkeiten an Ort und Stelle sind groß, ich erkenne sie mehr als irgend ein anderer, halte sie aber keineswegs für unüberwindlich; ich habe im Gegenteile die feste Zuversicht, daß es mir gelingen werde, sie durch meine Erfahrungen zu vermindern.

Der Plan dieser unter meiner Führung zu unternehmenden Expedition in großer Ausdehnung wäre etwa folgender: Ein neu zu erbauender Dampfer von 400 Tonnen (200 Pferdekräften), mit dalmatinischen Matrosen bemannt, soll von drei tüchtigen Seeoffizieren geführt werden und außerdem Techniker, Maschinisten, Präparatoren und Alpenschützen an Bord haben.

Dem Hauptziel, der Malerei, denkbarst zu dienen, würde ich noch zwei Landschafter, einen Tiermaler und einen Photographen mitnehmen, teils Österreicher, teils Ungarn. Ein verschieb- und zerlegbares Glasatelier auf Deck wird für die sommerliche Schiffahrtszeit genügen, im Winterhafen wäre auf dem Lande ein Hauptatelier zu erbauen, an besonderen Studienplätzen wären detachierte Glasateliers zu errichten, alle heizbar, gegen Bären dadurch gesichert, daß man sie auf überhängenden Postamenten baut. Sie wären durch Fernsprecher mit dem Schiffe zu verbinden und elektrisch zu beleuchten, wozu auch Benzin- oder Petroleum-Motoren ausreichen. Dies sei deshalb bemerkt, weil die Maschine des Schiffes im Winter zur Schonung und Kondensations-Verringerung außer Dienst gestellt werden muß. Vielleicht wird zu den Studien auch ein gefesselter Luftballon verwendet werden können. Studien und Bilder sollen in großer Zahl heimgebracht werden; wie dies zu vollbringen, will ich hier nur andeuten. Kälte, noch mehr Kondensation sind am meisten zu fürchten, doch ist ihnen sicher vorzubeugen. Auf Alpenspitzen geschult, fiel es mir im Hochnorden nie übermäßig schwer, selbst bei 50 Grad unter Null stundenlang zu zeichnen und zwar ebenso bei Tages- wie bei Nordlicht, bei Mond- oder Fackelbeleuchtung oder endlich während der Dämmerung. Schwieriger war das Malen, für Aquarelle mußte das Wasser beständig kochend erhalten werden. War es auf Deck ganz unthunlich, so ging ich nach jeder Beobachtung in die Kajüte hinab, um das Wahrgenommene einzutragen: dann wieder hinauf und wieder hinab. Diese Schwerfälligkeit kann durch eine geeignete Atelier-Konstruktion leicht vermieden werden. Übrigens giebt es ein Öl, das auch bei tiefer Temperatur flüssig bleibt; mit diesem wären die Ölfarben zu versetzen. Die Studien müßten unverändert erhalten bleiben, ihr Material wird schon an Ort und Stelle unter dem frischen Eindrucke des Erlebten oder Gesehenen zu Bildern führen, für deren Durchführung in der Winternacht das elektrische Licht ausreicht. Schwieriger, aber nicht unmöglich, wird die Arbeit auf ausgedehnten Schlittenreisen; bei 35 Grad unter Null wird man zum Pastell greifen oder in einem Zelt arbeiten müssen, das, wenig geöffnet, mit Alkohol geheizt werden kann. Farben, Palette, Pinsel sind gewärmt zu erhalten. Zuweilen wird man sich darauf beschränken müssen, nur die wesentlichsten Farben gleich Schlagworten hinzusetzen, ihren Zusammenhang werden die Photographien ergeben, welche gleichzeitig herzustellen sind. Natürlich wird es auch Fälle geben, wo das Studium unmittelbar nach der Natur ganz unmöglich ist: dazu gehören Jagden und Abenteuer u. s. w. Diese können indes gleich, nachdem sie stattgefunden, auf dem Schiffe nachgetragen werden. Figuralische Studien mit Modell werden sich in ähnlicher Weise bewerkstelligen lassen. Ganz besonderer Vorsorge wird es bedürfen, das Glasatelier gegen Schneestürme sicherzustellen, und unerläßlich wird es sein, dasselbe zuerst hier im Winter auf freiem Felde zu erproben. Die Hälfte, vielleicht drei Viertel aller Studien werden übrigens bei günstigerer Jahreszeit und bei einer Temperatur stattfinden, welche eher über, als unter dem Gefrierpunkte liegt."

Wir übergehen, was Payer über die wissenschaftliche Seite der Expedition, über die Aufgaben, welche Jagd und Bergbesteigungen an die Teilnehmer stellen würden, über die „erst zum Teil gedeckten" „nicht geringen" Kosten sagt. Das aber müssen wir doch noch hersetzen, was er auf die Hauptfrage zu antworten weiß: werden denn in der That die Naturschönheiten des Nordens ein solches Unternehmen lohnen?

„Die wenigen Seefahrer, welche in jenes Gebiet eingedrungen sind, waren in ihrem Bestreben, Durchfahrten oder hohe Breiten zu erreichen, so sehr beschäftigt durch Eisschollen und Kanäle, daß sie allen übrigen Erscheinungen, der malerischen Schönheit des Nordpols keine Aufmerksamkeit schenken konnten. Und gerade diese ist außerordentlich, die Eindrücke, welche ich dort empfangen, waren übermächtig und ließen mich tief bedauern, sie nicht künstlerisch wiedergeben zu können.

Längst hatte sich darüber, wie jenes Land beschaffen sei, die irrige Vorstellung ausgebildet, daß es nur aus Schnee bestehe: ›Weiß und wieder Weiß‹, eine zugefrorene Ebene bilde, darüber ein grauer Himmel brütet. Und wenn diese Vorurteile noch einer Bestätigung bedurft hätten, so geschah es durch die Illustrationen englischer und amerikanischer Nordpolfahrer. Wer hat diese Illustrationen angefertigt? Zeichner in London und New York, welche die zu schildernden Länder nie gesehen, denen somit nichts anderes übrig blieb, als nach der Überlieferung zu arbeiten.

Diese Überlieferung aber lehrt Grundverkehrtes. Es giebt keine Eintönigkeit am Nordpol; fast fünfthalb Jahre habe ich daselbst zugebracht, die meisten arktischen Länder der östlichen Halbkugel betreten, immer gefesselt durch den Wandel der Naturschauspiele. Welchen Zauber übt schon allein die Dämmerung aus, die des Frühjahres, namentlich aber des Herbstes, die Zeit ohne Helle, fast ohne Schatten, der träumerisch weichen Sil-

Digitized by Google

houetten, des klargrünen Himmels und der matten Silbertöne im Gebirge. Es ist vorzugsweise dieses Stimmungsbild: nirgends profanes Weiß, der Schnee ist ja geschmolzen, fast unbedeckt liegt das blaue Meereis da, kaum gerötet durch die hinabgesunkene Sonne und schwaches Flimmern der Gestirne. Wehmütig feierliche Stille sonst und nicht ohne Rückwirkung auf die Seele der von der übrigen Menschheit Abgeschiedenen. Selbst die lange Winternacht (am Nordpol von sechsmonatlicher Dauer) besitzt noch malerischen Reiz durch den mittägigen Lichtbogen, auch durch den Mond, der, einer frisch geprägten Kupfermünze gleich, in dem warm graublauen Äther emporsteigt, die Kanäle unter ihm in silberne Flüsse verwandelt und zwei Wochen lang nicht untergeht. Der hocharktische Himmel würde für sich allein schon das Entzücken der Maler bilden. Nähert sich die rückkehrende Sonne dem mittägigen Horizont, so erglühen alle Farben, ein leuchtender Saum trennt den im Erdschatten liegenden Teil der Atmosphäre von dem schon beleuchteten Teil derselben, immer tiefer nach Norden sinkend, je mehr sich die Sonne dem Gesichtskreise nähert. Auf- und Untergang der Sonne sind in jenen Gegenden etwas so Herrliches, wie wir es in anderen Erdteilen nicht wiederfinden, und ich habe es oft beobachtet, daß selbst rohe Matrosen bei ihrem Anblicke in feierliche Stimmung gerieten.

Der Sonnenwiederkehr folgen die intensivsten Strahlenbrechungen, Luftspiegelungen oder Fata morgana, über deren mannigfaltiges Aussehen selbst Lehrbücher und wissenschaftliche Werke ungenügend unterrichtet sind. Wie aber soll man sie richtig erklären, wenn man sie nicht einmal richtig darstellt? Bei großer Kälte, insbesondere vor darauf folgendem Witterungswechsel oder Sturm ist der wahrnehmbaren Lage und Größe jeder Örtlichkeit zu mißtrauen, weil sie durch die Strahlenbrechung entstellt wird. Sogar geringe Eishöcker ragen säulenförmig in die Höhe; sind sie von Glatteis oder offenem Wasser umgeben, so ist die Menge und Höhe der aufragenden Gerüste so außerordentlich, daß man eine ferne Stadt zu sehen glaubt, halb eingestürzt und der Dächer beraubt. Ferner erblickt man Schiffe, die, obwohl unsichtbar, weil unter dem Horizont befindlich, dennoch zwei-, drei-, vierfach über einander zu stehen scheinen, bald aufrecht, bald mit den Masten nach abwärts.

(Schluß folgt.)

* Literatur.

Jugenderinnerungen aus Kroatien. (1749—1823. 1824—1843.) Von Dr. E. J. Jkalac. (Leipzig, Otto Wigand, 4,50 M.)

Der Verfasser dieser Jugenderinnerungen, ein Kroate aus der Gegend von Karlstadt, ist, nachdem er schon als Knabe deutsch gelernt und als Jüngling fast alle Meisterwerke der deutschen Literatur studiert hatte, in den vierziger Jahren nach Deutschland gekommen und Schüler Böckhs, Rankes, Boggs, Raumers, Johannes Müllers und Puchtas geworden. Die Verehrung deutscher Wissenschaft und deutschen Wesens hat ihn, obwohl er sich als Slave fühlt und nun schon lange Jahre in italienischen diplomatischen Diensten steht, jetzt wohl bewogen, seine Lebenserinnerungen in deutscher Sprache erscheinen zu lassen. Es sind außerordentlich reiche Erinnerungen: Herr von Jkalac gibt, indem er auch die Schicksale seines Großvaters und seines Vaters miterzählt, ein Bild kroatischer Zustände vom josephinischen Zeitalter an bis zur Mitte unseres Jahrhunderts, und zwar ein sehr lebendiges und vielseitiges Bild, das den Kulturhistoriker, nicht bloß Kroatiens, in hohem Grade interessieren dürfte. Von seinem Leben behandelt Jkalac nur den ersten Abschnitt, die Jugend; der eigenartige Hintergrund und die Fülle reizender Kinderszenen machen diese Jugendgeschichte zu einer der anziehendsten, die man lesen kann, und stellen Jkalacs Buch zu den immerhin noch seltenen Selbstbiographien unserer Literatur, die, weil sie Jugendfrische schildern, auch Jugendfrische behalten werden. Sehr merkwürdig ist die geistige Entwicklungsgeschichte Jkalacs: wesentlich autodidaktisch, führt sie ihn, den frühreifen Slaven, mit achtzehn, neunzehn Jahren inmitten allgemeiner Barbarei auf die Höhe der liberalen Bildung der Zeit. Der Gehalt des Werks überragt zwar die Form bei weitem, doch ist die Darstellung immerhin gewandt.

Adolf Bartels.

Sulden-Trafoi. Schilderungen aus dem Ortlergebiete von Th. Christomannos. Mit 110 Illustrationen nach Originalen von E. F. Compton, Tony Grubhofer, Wilhelm Humer, Karl Jordan, F. Rabending, A. v. Schrötter. (Innsbruck, A. Edlinger, geb. 7,50 M.)

Wir haben dieses Buch leider zu spät erhalten, als daß wir's dort hätten anzeigen können, wo das nach den Verhältnissen des Kunstwarts am besten am Platze gewesen wäre, bei der Schau über die Buchhändlergaben zum Weihnachtstisch. Dennoch wollen wir noch davon reden, denn hier haben wir wirklich eine ungewöhnlich hübsche Publikation vor uns. Das Buch will nur „eine einfache Denkschrift" sein, „herausgegeben zur Zeit des Ausbaus der neuen Fahrstraße in das Suldenthal, der Eröffnung eines großen Hôtels in Inner fulden, der Inangriffnahme eines ebensolchen Hauses in Trafoi und der — Projektierung der Bahnstrecke Meran-Landeck." Den Fremden, die nun in weit größerer Zahl diese Landschaften besuchen würden, wollte der Herausgeber das Interessante jeder Art über die Gegend zusammenfassen. Und das hat er trefflich gemacht: nicht nur über die Naturschönheiten und ihren Besuch, auch über Land und Leute, Geschichte und Sage hat er fleißig gesammelt, geschickt geordnet und gut erzählt. Dann aber kamen die Künstler und reichten ihm ihre Gaben: das Buch ist mit Bildern ganz vorzüglich ausgestattet. Wohl nur dem Umstand, daß manche dieser Bilder entlehnte sind (was keinen Vernünftigen stören dürfte), haben wir's zu verdanken, daß der Verlag trotz ihrer Güte und großen Zahl bei einem so niedrigen Preise bleiben konnte.

Lose Blätter.

Der Synekdochismus. *)

Durch eine aufgefangene Korrespondenz zwischen Paris, Berlin und München bin ich in der Lage, eine Verschwörung zu verraten, die sich nichts geringeres zum Ziel setzt, als die gesamte bisherige Kunst jeder Gattung in die Luft zu sprengen und über ihrem Trümmerschutt eine ganz neue, noch nie dagewesene Kunst zu erbauen. Man will nicht länger die Tyrannei von Klassizismus, Neuklassizismus, Impressionismus, Symbolismus u. dgl. m. ertragen; allzuviele Minuten oder bereits Stunden lang dauere dieser fürchterliche Druck, jede freiere Regung hemmend und geradezu jede nennenswerte Abwechslung und Entwicklung ausschließend — denn was jene Richtungen gegenseitig unterscheide, sei angesichts des ihnen Gemeinsamen eine verschwindende Kleinigkeit. Dieses Gemeinsame aber gelte es zu überwinden. Man besorgt jedoch mit Recht, die neue Kunst könne bereits im Keim wieder von bekannten »Überwindern« »überwunden« werden, und will darum vermeiden, aufs

*) Wir entnehmen diese hübsche Satire der „Neuen deutschen Rundschau."

Digitized by Google

ungefähr hier und dort mit schüchternen Anfängen hervorzutreten; vielmehr soll die neue Schöpfung mit einem Schlage in fertigster Gestalt und wehrhaftester Rüstung vor die Welt treten. Also hat man beschlossen, am nächsten Samstag in Paris und München und am gleichzeitigen Sonnabend in Berlin durch die Abendblätter in geschlossener Reihe vor die Öffentlichkeit zu treten mit ganzen künstlerischen Werken, mit Kunst- und Musikbeilagen, mit standpunktsklaren Kritiken und einem beweisgegürteten, erschöpfenden Programm, das statt des veralteten Titels: »Was wir wollen«, vielmehr die reife Aufschrift trägt: »Was wir haben.« Sein Gedankengang ist in Kürze folgender:

Die Kunst — und zwar jegliche Kunst — besteht nicht in einer Wiedergabe der Natur und ebensowenig in einer selbständigen Bethätigung der Phantasie, sondern in einer solchen Darstellung des Natürlichen, welche dieses durch die Phantasie des Genießenden (nicht des Künstlers, wie die bisherige »Ästhetik« wähnte) neu erstehen läßt. Dagegen nun hatte die gesamte Kunst der Vergangenheit einmütig gesündigt: sie gab dem Genießenden, was vielmehr dieser selbst erst in sich zu entwickeln hatte. Welche Rohheit und Schwäche zugleich lag nicht in einer Statue von damals, die von dem dargestellten Körper fast jeden Teil dem Zuschauer fertig darbot! Der Beschauer erfreute sich z. B. an einer herrlichen Nase, die ihm der Bildhauer an seiner Statue vorgeführt; in diesem Augenblick begann, was Kunst zur Kunst macht, nämlich die Phantasiebewegung des Genießenden, und formte mit dem inneren Blick die zu jener Nase gehörigen Augen. Schwupp, waren aber auch schon die wirklichen Augen der Statue da und töteten den Keim, der sich im reproduzierenden Subjekt so herrlich entfalten sollte. Wundern wir uns da noch über die vielbeklagte Unfruchtbarkeit der vergangenen Kunst? — Oder die Musik. Man kann es kaum glauben, daß die tiefe Geschmacklosigkeit der früheren Konzerte u. s. w. niemandem zum Bewußtsein kam: da wurde dem Hörer während der ganzen Dauer eines Stückes jeder, aber auch jeder Ton vorgetutet, kein einziger ihm selbst zur eigenen inneren Produktion anvertraut, keine Pause ihm gegönnt (denn was die damalige Musik Pausen nannte, war der reinste Hohn auf dieses eigentliche Material der Tonkunst), kurz von Anfang bis Ende »musiziert.« Wie es erst in der Dichtung aussah, darüber wollen wir das Gras der christlichen Nächstenliebe wachsen lassen.

Unsere neue Kunst verschmäht also die Darbietung des gesamten Werks. Gehet z. B. in die heute abends um 5 Uhr eröffnete »Ausstellung plastischer Werke«. Gleich die erste Figur überrascht euch. Gerade vor eurem äußeren Blick eine herrliche marmorne Nase, durch ein Drahtgestell verbunden mit einer Haarlocke, einer rechten Hand, an der sich ein Daumen, einem linken Fuß, dran sich die kleine Zehe befindet, und einer Grenzlinie der linken Hüfte. Vor eurem inneren Blick jedoch eine der herrlichsten Göttinengestalten, die ihr je gesehen. Das ist der Triumph der neuen Kunst. Freilich stellt sie Anforderungen an euch, wie sie die bisherige Kunst der schwachen Seelen niemals gestellt. Aber ihr müßt und könnt nachkommen; die neue Kunst erzieht euch eben zu Männern, mögt ihr nun die Beinkleider sichtbar oder unsichtbar tragen, und bildet dem Staat reine Prachtexemplare, den ersehnten Übermenschen, aus. Ihr geht heute nach der Ausstellung ins Konzert. Die erste Nummer beginnt auf das Klopfen des Taktstockes mit einer Pause, einer jener Urpausen, wie ihr sie so tief, so wohlig, so heiß jauchzend nimmer noch gehört; dann ein Ton — er treibt das Tönewerk eurer Seele vorwärts gerade bis zu dem Augenblick, da endlich die Streicher einen Lauf beginnen — aber keinen ganzen, nur ein Acquit, wie es der Billardspieler nennt, und jetzt seid wieder ihr an der Reihe und spielt mit dem Queue eures inneren Ohres das wundersamste Karambole.

Das ist unsere neue Kunst. Sie ist gewiß neu; aber an Keimen fehlts ihr auch in der Vergangenheit nicht. Ist ja doch nichts so konservativ, daß es nicht einen Fetzen Revolution in sich trüge; ist ja doch kein Schlafrock so schläfrig, daß nicht ein paar Fäden aus roten Hosen ihm einverwebt wären, keine Regierung so regierlich, daß sie nicht einen Heller (nur einen Heller) allgemeinen Wahlrechts im Geheimfach ihres Portemonnaies trüge. So auch die bisherige Kunst und Kunstreflexion. Leset in euren Poëtiken den Unterschied zwischen Romanze und Ballade nach und verlängert die Linien zwischen beiden über die Ballade hinaus ins Unbegrenzte — ihr habt, was wir haben. Schlagt die erste Seite von Immermanns »Epigonen« auf — der Beginn: »Elftes Kapitel« weht über euch den Hauch der Zukunft. Horchet auf das Pochen des Volkspulses im Sprachgebrauch: da ladet ihr jemanden nicht zum Abendessen, sondern zum »Thee« oder auf »ein Glas Bier« ein. Ihr bedient euch dabei einer wohlbekannten rhetorischen Figur, die den Teil statt des Ganzen (manchmal auch umgekehrt) bietet. Diese Figur heißt »Synekdoche«, und von ihr soll, da wir als siegende Welt der besiegten mit Vergnügen die Hand zur Anknüpfung reichen, die neue Kunst der das Ganze ersetzenden Teile den Namen »Synekdochismus« tragen.

Es bedarf auch nur einer echt kunstphilosophischen Spürkraft, um bereits im künstlerischen Schaffen der Vergangenheit die Spuren dessen der Zukunft zu finden. Man ziehe wie von der Romanze zur Ballade, so von der Dichtung Zolas zu der Ola Hanssons eine Linie — also von der Technik der Vollmalerei zur Konturenzeichnung — und verlängere sie wieder, aber so weit man nur kann: dann gelangt man zu einer Schaffensart, gegen deren 2½ bis 3¼ Striche sich das Dutzend Züge, mit denen Hansson zeichnet, rein wie eine zwölfbändige Veröffentlichung eines statistischen Amtes ausnimmt.

Noch ungezählte Vorausdeutungen birgt Kunst und Leben der Vergangenheit. Was sind Spielaufgaben wie die, mit drei Strichen einen Soldaten zu zeichnen, der samt seinem Hund zum Thor hinausgeht, anderes als der Schatten, den die großen Ereignisse der kommenden Tage vorauswarfen? Oder man hat manchmal schon die Zeilen einer Zeitung in die nächste Spalte hinübergelesen: »Die Regierungsvorlagen sind ein / Stiefel werden aus dem besten Leder / der antisemitischen Reden kurzer Sinn war« u. s. w. Das ist die Technik des neuen Essays, des jüngsten Romans. Unser gesamtes Leben weist auf diese Technik hin; längst hat es ja aufgehört, ganze Gestalten zu bieten, statt eines Menschen existiert eine arbeitende Hand oder ein grinsendes Gesicht, statt einer Liebe besteht eine Sinnesfunktion oder ein Geistesspiel, statt eines Staates haben wir Bureaus, statt des Volkes ein Parlament. Überall die Teile statt des Ganzen — und vielleicht mit Recht; kurz, es ist der soziale Synekdochismus. Der ästhetische Synekdochismus aber ist berufen, sein Vernichter zu werden.

Dies die Grundzüge des Programms vom nächsten Samstag. Man hofft und hat alle Aussicht, an Stelle der kurzlebigen Kunstrichtungen von heute der neuen Kunst eine lange Dauer zu verleihen. Besondere Optimisten unter den Verschwörern sollen sogar auf einen Bestand bis zum übernächsten Samstag abends rechnen.

Hans Jsarius.

Jnhalt: **Zwei Generationen.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. Musikliteratur. — Bildende Künste: Kunstliteratur. Kunstblätter und Bilderwerke. Staatliche und Hofkunst. — Vermischtes: Zur malerischen Erforschung des Nordpols. Literatur. — Lose Blätter: Der Synekdochismus.

Digitized by Google

F. Wolff & Sohn's Toiletteseifen sind die besten zur Erhaltung einer zarten weissen Haut.

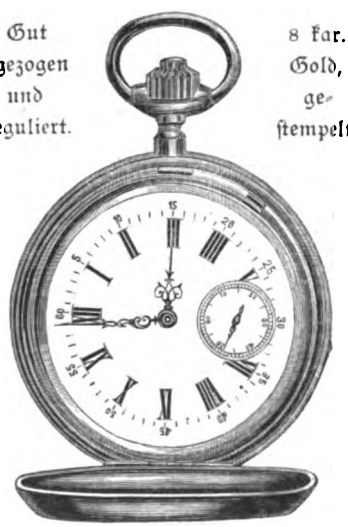
Indische Blumenseife
hochfeine Toiletteseife, 50 Pf. pr. St.

PALMITIN-SEIFE
neutral - gut - billig.
für Familien u. Kinder. Das Stück à 25 Pf.
in allen Städten Deutschlands.
F. Wolff & Sohn, Karlsruhe
Filiale: Wien I, Wollzeile 9. (68

Neuer Photographischer Kunstkatalog:
Gallerie-Bilder Italiens, (43
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, 1 Via Tornabuoni, Florenz.

Goldne Remontoiruhr
mit Doppeldeckel.
(Sprungdeckel über'm Zifferblatt)
40 Mark Anzahlung.
Rest in 5 Monatsraten à 8 Mark. Bei Baarzahlung 5% Rabatt.
2 Jahre schriftliche Garantie.

Gut abgezogen und reguliert.



8 kar. Gold, gestempelt.

Nr. 805. 8 kar. gold. Remont.-Uhr mit Sprungdeckel, Ankergang, 15 Steine, hochfeines präcises Werk, M. 80.—
Ratenzahlung für Beamte.
Illustr. Preisbuch gratis und franko.
Carl Holl in Cannstatt.
Goldwarenfabrik. (64

In unterzeichnetem Verlage erscheint:
Hermann Heiberg's Werke
in Lieferungen.
I. Serie compl. in 80 Lfgn. à 40 Pfg.
Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.
INHALT:
Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.
Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Unvergängliche Guirlanden u. Kränze
für die Bilder lieber Verstorbenen.

J. C. Schmidt Hoflieferant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. Telegrammadresse: Blumenschmidt. Erfurt.
Man verlange Specialliste über Bilderkränze. (62

Digitized by Google

Deutsche Verlags-Anstalt
in Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien.

Interessante Novitäten!

Soeben ist erschienen:

Eduard Mörike
als Gelegenheitsdichter.
Aus seinem alltäglichen Leben.
Von
Rudolf Krauß.

Mit zahlreichen erstmals gedruckten Gedichten Mörikes und Zeichnungen von seiner Hand.
Preis geheftet M. 3—; in Orig.-Einb. M. 4.—
Das ansprechende Buch, welches den Dichter Mörike von einer ganz neuen Seite zeigt, ist ein wertvoller Beitrag zur deutschen, speziell schwäbischen Literaturgeschichte, vermag aber auch den, der nur Unterhaltung sucht, angenehm zu fesseln und eignet sich ganz besonders zu Festgeschenken, für Familien wie für die reifere Jugend.

Württembergische Künstler
in Lebensbildern
von
Dr. August Wintterlin,
Bibliothekar an der K. öff. Bibliothek in Stuttgart.
Mit 22 Bildnissen in Holzschnitt
Preis geheftet M. 5—; in Orig.-Einb. M. 6.—
Eine glückliche Erzählergabe des Verfassers verleiht diesen Lebensbildern, welche fast sämtlich dem 18. und 19. Jahrhundert angehören, den Charakter kleiner Kunstwerke, ja häufig den Reiz einer voll in sich abgerundeten Künstlernovelle. Der vielseitige Inhalt dient nicht allein den Kunstgelehrten als Bausteine zur deutschen Kunstgeschichte, sondern auch dem weiten Kreise kunstsinniger Männer und Frauen, insbesondere aber der reiferen Jugend zur gleichzeitig belehrenden und anziehenden Lektüre.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes. (32

1000 Briefmarken, ca. 160 Sorten 60 Pf. — 100 versch. überseeische 2.50 M. — 120 bessere, europäische 2.50 M. — bei **G. Zechmeyer, Nürnberg.** Ankauf. — Tausch. (15

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
H. Meyer Wwe. (61
Lederhandlung, Braunschweig.

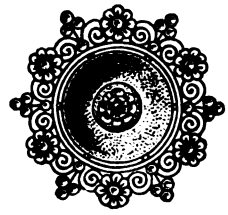
Landschaftsstudien
von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39)
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Straubes Harmonium-
Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

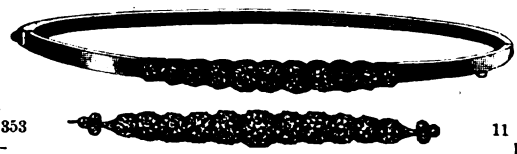
CARL HOLL, Goldwaren-fabrik, CANNSTATT.
Versand gegen Nachnahme oder vorherige Casse. Umtausch gestattet.
Brief- und Stempelmarken, auch **altes Gold,** nehme in Zahlung.
Aufträge von 20 Mark an franko innerhalb Deutschlands.
Katalog (1200 Abbildungen) gratis und franko. (65
Nur ächte Brillanten, Ia wasserhelle feurigste Qualität.
Sämmtliche Artikel massiv 14 kar. Gold, 585 gestempelt.

Brillanten.

No. 1604½. **M. 25.—**
Hemdknopf.

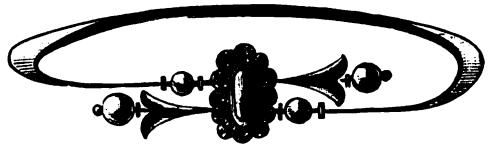


No. 1363
Broche
Mark 85.—
Armband
11 Brill. No. 1353
M. 280.—



No. 365
Broche
Mark 59.—
Broche
11 Brill. No. 1367
M. 275.—

Edel-Opal
mit
12 Brillanten.



No. 366.
M. 150.—

No. 1592
Mark 58.20

No. 367 **Mark 91.50.**

No. 595
Mark 28.—

(63

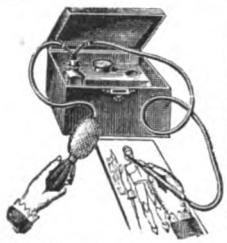
Digitized by Google

67)

Ca. 1000 verschied. u. elegante
Holzgegenstände
zum **Brennen, Schnitzen** und **Bemalen**
liefert billigst und schnellstens (50
ab Fabriklager
H. Evers, Köln.
Grosser Auswahl-Katalog.
Jedermann franco zu Diensten.

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.
Ergebenst
22) **Albert Neuhauser.**

Klein & Volbert.
Lithographische Kunstanstalt.
Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.
Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Reizendes Geschenk
und beliebteste
Beschäftigung
für zeichnende oder malende Damen und Herren! Die anerkannt besten und billigsten (49
Platina-Brenn-Apparate
liefert die Spezialfabrik
Heinr. Evers,
Köln a. Rhein.

Preisliste gratis u. franko.

Photographische Apparate
Specialitäten und Neuheiten
compl. v. 10–600 Mark.

(68
FILIALE:
WIEN I, WEIHBURGGASSE 18.

Verlag v. Georg Siemens in Berlin
Das Reichstagshaus in Berlin.
W. 30.
Von Maximilian Rapsilber. Pr. 1,50 M.
Das mit zwei Illustr. u. dem Bildnis des Erbauers geschmückte Werkchen wird allen denen willkommen sein, die sich über die Baugeschichte u. künstlerische Ausgestaltung des Hauses in ausführlicher Weise unterrichten wollen. Die Schrift ist auf grund eingehender Studien des gesamten Aktenmaterials verfaßt, für das Geschaffene standen dem Autor ausführliche Erläuterungen durch berufene Fachmänner zu Gebote. (69

Malerinnen-Schule
Karlsruhe
Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.
Lehrplan und nähere Auskunft durch
Max Roman, Maler und
Otto Kommer, Maler. (33

42

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, **Kleinweidenmühle 12.**

empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art. (37

K. M. SEIFERT
Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).
Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Standerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.
Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.
Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

9. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Die neue Ästhetik.

1. Was ist „das Schöne?“ *

Man sagt: die Geschichte einer Wissenschaft ist die halbe Wissenschaft. Sehen wir uns daher einmal nach den schon vorhandenen Antworten um, ehe wir selbst unsere Frage beantworten.

Es sei nur eine kleine Auswahl getroffen. Zuerst sagte Sokrates: das Schöne ist das Zweckmäßige; dann Plato: es ist die Idee; dann Plotin: es ist der Stoff gewordene absolute Geist; Longin: es ist das Erhabene; endlich sagten Augustin und die christlichen Philosophen: das Schöne ist das Übersinnliche, ist Gott selbst. Dann setzte die spezifisch germanische Anschauung ein: das Schöne ist das Ewig-Ersehnte, nie Erreichte, Nicht-Wirkliche. Leibniz und Wolff sagten: es ist die sinnlich geschaute Vollkommenheit; Corneille meinte: das Schöne ist das Regelmäßige; Shaftesbury stellte auf: es ist das Einheitliche; nein, sagte Hutcheson: es ist das Mannigfaltige. Mit neuem Anlauf kam Burke: die Quelle des Schönen ist der Geschlechtstrieb. Vornehm definierte Kant: schön ist, was ohne alles Interesse gefällt; Hirt dagegen: schön ist das Charakteristische; Schlegel: es ist das Interessante; Schelling: es ist die vollkommene Durchdringung von Natur und Geist: Hegel: es ist das von der Idee Durchdrungene; Vischer: es ist der aufgehobene Widerspruch zwischen dem Erhabenen und dem Komischen. Und während schon früher Moritz uns erleuchtete: das Schöne ist das Nicht-Unschöne, führten endlich die Franzosen alle Erklärungen ad absurdum: le beau, c'est le laid. —

Wenn wir diese lange Reihe überschauen — welch' unendliche Geistesarbeit steht dahinter! Und doch — wen will nicht ein Lächeln überschleichen? Und was saugen wir nun mit all diesen Beantwortungen an? Sie alle vereinigen, um daraus eine neue zu schmieden?

Bei näherer Betrachtung fällt uns zunächst auf, daß für das Schöne in obigen Beantwortungen zwar immer ein Anderes gesetzt wird, aber immer ein mit dem Schönen gleichwertiges Anderes. Das ist etwa, als wenn ich jemand frage: was ist zehn? und ich bekomme die Antwort: fünf und fünf; nein, sagt ein Anderer: es ist vier und sechs; aber ein Dritter kann beweisen: es ist drei und sieben. — Alle haben recht; denn was mir jedesmal gegeben wird, ist nichts als eine Gleichung, aber keine Definition. Beschaffenheitlich ist mit einer solchen Gleichung gar nichts ausgesagt.

*) Wir sind uns bewußt, durch den Abdruck dieses Aufsatzes denjenigen unserer Leser, die nicht an die Beschäftigung mit wissenschaftlich-psychologischen Arbeiten gewöhnt sind, eine gewisse geistige Anstrengung zuzumuten. Aber wir schulden ihnen eine ernstere Darstellung vom Wesen der „neuen Ästhetik“, denn es muß ein Bedürfnis jedes Denkenden sein, sich über die Grundlagen jener wissenschaftlichen Bewegung klar zu werden, welche die Kunstbeurteilung so sehr in ihre Kreise zieht. Diese Bewegung nun sozusagen „feuilletonistisch“ zu besprechen, ginge nicht an, ohne seicht zu werden, wenn man sie auch sehr wohl allgemeinverständlich besprechen kann, d. h. so, daß zum Verständnis keinerlei Fachkenntnisse nötig sind. Dr. Carstanjen, der uns dazu ganz besonders berufen schien, hat seinen Gegenstand in drei Kapiteln behandelt, von denen wir die ersten beiden heute, das letzte mit dem nächsten Hefte den Lesern unterbreiten. Der Gegenstand des dritten Kapitels ist derselbe, den der Verfasser im vorigen Jahr auf dem kunsthistorischen Kongresse zu Köln unter so allgemeiner Teilnahme behandelt hat. Kw.-L.

Digitized by Google

In dieser Art wollen nun obige historischen Beantwortungen unserer Frage ebenfalls als lauter Gleichungen erscheinen. Etwas Richtiges ist an allen. Das geht schon daraus hervor, daß man nicht ohne weiteres das Gegenteil behaupten kann. Ich kann nicht sagen: das Zweckmäßige ist das Häßliche; die Idee, das Erhabene, das Übersinnliche u. s. w. sind häßlich. Daraus geht dann hervor, daß, wenn wir es in all diesen Fällen mit Definitionen zu thun haben, es doch nur Nominaldefinitionen sind, d. h. Namenerklärungen, welche weiter nichts geben, als einen völlig individuell mit einem Wort verbundenen Sinn. Wenn nun die Betreffenden dieses Individuelle ihrer Erklärung stets betont hätten, etwa: für mich, Sokrates, ist das Zweckmäßige das Schöne; für mich, Longin, ist das Erhabene das Schöne u. s. w., so ließe sich dagegen nichts einwenden. Durch Weglassung der beiden kleinen Wörtchen „für mich" ist dann aber eine Verallgemeinerung ihrer Sätze eingetreten, die sie gerade unbrauchbar für uns macht und unrichtig. Denn was für die Definierenden galt, ist darum, daß es für diese richtig, nicht auch schon richtig für uns.

Wenn nun alle diese Beantwortungen nur individuelle Namenerklärungen sind, so geht daraus hervor, daß wir sie samt und sonders für eine neue Beantwortung nicht brauchen können; denn wir müssen die Beantwortung von einer ganz anderen Seite anfassen, wir müssen auf eine Sacherklärung, eine Realdefinition hinaus arbeiten. Die Geschichte unserer Wissenschaft war also in unserem Falle nicht die halbe Wissenschaft — wir müssen ganz von vorne anfangen.

Nun wollen wir recht vorsichtig zu Werke gehen. Und um uns frei von jeder Theorie und irgend welcher philosophischen Beeinflussung zu halten, wollen wir uns bestreben, möglichst naiv zu bleiben. — Es ist klar, daß ich im Fall meiner obigen Frage: was ist zehn?, schon völlig zufrieden gewesen wäre, hätte ich die Antwort erhalten: ein Zahlwort. Es wäre dann der Einzelbegriff „zehn" erklärt worden an seinem Gattungsbegriff „Zahl". Mit dem Worte „Zahl" wären mir die anderen Zahlen eingefallen, und ich hätte gewußt, zu diesen gehört auch zehn.

Übertragen wir das einmal. Dann bekommen wir: „das Schöne" ist ein Substantiv, ein Hauptwort und zwar entstanden durch Substantivierung des Eigenschaftswortes „schön". Damit wäre zunächst einmal die Wortbildung erklärt. Wir sehen, daß wir uns bei der Erklärung an das Eigenschaftswort zu halten haben, nicht an das erst daraus gebildete Hauptwort. — Es hat diese Zurückführung eine größere Bedeutung, als es zunächst scheinen möchte. Solange wir von dem Substantiv „das Schöne" sprechen, haben wir gemeinhin immer ein „Absolut-Schönes" im Sinn. Und das ist ein Fehlerhaftes. Es giebt kein Absolut-Schönes. Und weil es keins giebt, darum ist auch jede Ausdrucksweise, durch welche wir immer wieder zu demselben hingeleitet werden, als eine irreführende zu verdammen. Von einem für sich bestehenden Schönen zu sprechen, „scheint mir", sagt Lotze, „um nichts begründeter, als von einem Schmerze zu sprechen, der schon Schmerz wäre, ehe ihn jemand litte, und der infolge dessen jedem weh thun müßte, welcher zufällig auf ihn stieße." (Gesch. der Ästh. i. Dtschl., S. 64.) Wenn wir trotzdem mit dem Substantiv „das Schöne" weiterarbeiten, so schwebt uns ganz unwillkürlich wieder ein Absolutes in Gedanken vor, das wir blos irgendwo einmal anzutreffen brauchen, um sofort Gefallen an ihm zu finden.

Durch die also notwendige Zurückführung des Substantivs auf das Eigenschaftswort „schön" ist offenbar an unserer Frage weiter nichts geschehen, als eine Verschiebung ohne jegliche Sinnesänderung. Wir fragen jetzt: „was ist schön?"

Wenn wir nun von obiger Bezeichnung als „Eigenschaftswort" ausgingen, so würden wir hier schon eine Antwort haben: schön ist eine Eigenschaft der Gegenstände! Weitergehend müßten wir dann die Eigenschaften der Gegenstände untersuchen, um die speziell „schöne" unter ihnen herauszufinden. Hiermit wären wir glücklich bei der formalen Ästhetik angelangt, welche ja von dem Gedanken ausging, das Schöne als bestimmte Formen der Objekte darzuthun. Dieser Weg wäre also schon gemacht. Und wie gewöhnlich, erkannte man erst nach seiner Zurücklegung, daß er nicht zum Ziele führte. Die ungeheure Geistesarbeit war umsonst. Vor diesem Wege also wären wir bewahrt. Es fragt sich, welchen andern wir einzuschlagen haben. Nun gelangt derjenige Forscher am weitesten, der voller Mißtrauen jede Stelle des Eises, auf welchem er sich bewegt, sorgsam prüft, ob es auch kein Windeis sei. Ich frage also: ist es auch richtig, daß „schön" ein Eigenschaftswort ist? Oder könnte da vielleicht etwas falsch sein?

Wenn ein Gegenstand vor mir steht und ich beschreibe ihn genau nach seinen Eigenschaften, so finde ich wohl vor, daß er „groß" oder „klein", je nach seinen Dimensionen, daß er „hart" oder „weich", je nach seinem Material, daß er „rauh" oder „glatt", „farbig" oder „nicht farbig"*, „plastisch" oder „nicht plastisch" sei — aber was ich an dem Gegenstande selbst nicht vorfinde, das ist, ob er für mich „angenehm" oder „unangenehm" ist, ob er für mich „schön" oder „häßlich" ist u. s. w. Nun bezeichnet zwar die

*) Auch diese Eigenschaften werden zwar von den Philosophen als nicht dem Objekt angehörig betrachtet, allein die philosophischen Theorien sollen uns hier, wo wir unter dem Gesichtswinkel eines naiven Realismus untersuchen, nichts angehen.

Digitized by Google

Grammatik alle diese in Anführungszeichen gesetzten Wörter gleichmäßig als „Eigenschaftswörter". Ich werde aber durch meine Untersuchung zu dem Schlusse geführt: es giebt *eigentliche* Eigenschaftswörter und *uneigentliche*, d. h solche, die gar keine Eigenschaft eines Gegenstandes bezeichnen. Zu dieser letzteren Klasse gehören nun die Ausdrücke „angenehm", „schön" und ihr Gegenteil. Man könnte sie, weil sie unser *Gefühl* den Gegenständen gegenüber bezeichnen, Gefühlswörter nennen; es sei aber der genauere Ausdruck „*Charakteristiken*" gewährt, weil wir mit ihnen unser Gefühl *charakterisieren*. Mit ihnen bezeichnen wir also nicht Eigenschaften der Objekte. Ein Gegenstand kann blos *für jemand* schön oder häßlich sein, nicht *für sich*.

Das will nun allerdings vielen nicht so recht einleuchten, besonders denen nicht, die wenig oder gar nicht an philosophisches Denken gewöhnt sind. Diese sagen: Wie kann das sein? Dann wäre ja eine Sixtinische Madonna nicht mehr schön, wenn niemand davor steht; sie bleibt aber doch, was sie ist. — Gewiß, jedes Bild bleibt, was es ist, behält seine Formen und Farben, auch wenn kein Beschauer davorsteht. Aber damit diese Formen und Farben für „schön" gehalten werden können, braucht es eben des beschauenden und aussagenden Individuums. Diesem allein gehört das „schön" an, als Charakteristik seines Gefühls; dem Bild also, das ja eine Eigenschaft „schön" nie besessen, kann diese auch nicht genommen werden. (Warum wir uns dennoch immer so ausdrücken, das werde ich im zweiten Aufsatze berühren.) Es entsteht aus demselben Grunde auch niemals ein prinzipieller Streit über die eigentlichen Eigenschaften eines Objektes zwischen zwei Beschauern; wohl aber über die Gefühlswerte, weil diese eben individuell verschieden sind oder sein können, denn sie sind allein abhängig von der ganzen Gehirnvorbereitung des betreffenden Individuums.

Was haben wir nun auf diesem Wege für die Beantwortung unserer Frage erhalten? „Schön" ist nur uneigentlich ein Eigenschaftswort; wir bezeichnen damit vielmehr unser Gefühl den Objekten gegenüber; es ist in einem von uns ausgesagten Urteil der Prädikatsbegriff; es ist eine Urteilsform. Weil nun die Urteilsformen unmittelbar nur vom Individuum abhängig und deshalb auch so verschiedenartig sind, so haben wir das noch in unsere Definition hinein zu bringen durch Einschiebung des Wörtchens „individuell". Und weil wir nun bei dem Worte „Urteil" immer an ein *ausgesprochenes* Urteil denken, unser Gefühl den Gegenständen gegenüber aber nicht immer ausgesprochen zu sein braucht, so führen wir statt „Urteil" die Bezeichnung „Charakteristik" ein. Und wir erhalten dann: „schön" ist *eine individuelle Charakteristik*.

Nun wollten wir im Gegensatz zu den bisherigen „Namenerklärungen" eine Sacherklärung geben. Haben wir das gethan? Um das zu beantworten, müssen wir sehen, was eigentlich eine Sacherklärung genau genommen ist. Es ist das eine solche Auslegung, welche nicht nur den Namen, sondern die Sache betrifft, welche nicht von individueller, sondern von allgemeiner Gültigkeit ist, welche also denjenigen Sinn des zu Definierenden angiebt, den jedermann *unbedingt* damit verbinden *muß*.

Das ist also wohl mit obiger Auslegung der Fall. Denn es ist nicht zu bezweifeln, daß wir die Sache getroffen, indem wir uns an das Wort „schön" hielten, und daß mit einer Schönheitsaussage ein Urteil ausgesagt ist. Und es ist dann weiter nichts geschehen, als daß für „Urteilsform" die genauere Bezeichnung „Charakteristik" eingesetzt wurde.

Thun wir nun noch die ergänzenden Fragen an unsere Definition. Ist sie auch widerspruchslos? Ja, die angegebenen Merkmale schließen sich nicht aus. Ist sie auch vollständig? Das erscheint zweifelhaft. Muß sich denn immer jede Charakteristik auf die Schönheit eines Gegenstandes beziehen? Nein, sie kann sich auch auf Wahrheit, Religion, Sittlichkeit u. s. w. beziehen. Wir sehen also, unsere Definition ist noch nicht vollständig, sie ist zu weit. Wir charakterisieren nicht mit „schön" u. s. w., wenn wir etwas auf seine Wahrheit, seine Güte abschätzen, wenn wir es theoretisch ergründen, wenn wir uns ihm gegenüber handelnd verhalten, sondern nur dann, wenn wir uns in einem Verhalten befinden, das einen ganz speziellen Charakter hat, nämlich den des ästhetischen. Weiter brauchen wir einstweilen nicht zu gehen. Wir unterscheiden ein ästhetisches Verhalten von allen übrigen möglichen, dem ethischen, theoretischen, praktischen u. s. w. Worauf dasselbe beruht, kümmert uns hier noch nicht. Uns genügt das Ergebnis, daß wir uns nur beim ästhetischen Verhalten der in Frage stehenden Urteilsformen bedienen. Und wir benutzen das, um unsere Definition jetzt endgültig festzustellen: „Schön" ist *eine individuelle Charakteristik unseres ästhetischen Verhaltens*.

Was wir hier erhalten haben, ist durchaus nichts Neues. Aber das so überaus einfache Ergebnis — eigentlich so selbstverständlich, daß man meinen sollte, es wäre nicht wert, so viel Arbeit daran zu wenden — wird doch von nicht zu unterschätzender Bedeutung durch seine klare Aussprache und seine folgerichtige Ausnutzung sowohl für die Kunstbetrachtung im allgemeinen, wie auch speziell für die Ästhetik. Und deswegen haben wir so langsam Schritt für Schritt gethan, um mit unumstößlicher Gewißheit zu zeigen, daß das Hauptgewicht der Ästhetik gar nicht auf der Frage nach dem

Digitized by Google

„Schönen" ruht, sondern, wie jetzt aus der Definition hervorgeht, auf der *Frage nach dem ästhetischen Verhalten*. Dieses allein ist das einstweilen Unbekannte, nicht das sogenannte „Schöne". Aus der neuen Ästhetik wird letzteres einstweilen einmal verschwinden, als überall vorausgesetzte Urteilsform. Dabei ist zu bemerken, daß auch der Ausdruck „ästhetisch" eine Charakteristik ist; ein Gegenstand kann nicht ästhetisch oder unästhetisch sein, nur daß, *wie er auch sei*, wir uns ihm gegenüber ästhetisch *verhalten* können. Das ist es, um was es sich handelt.

Soll eine Ästhetik auf naturwissenschaftlicher Grundlage aufgebaut werden, so hat sie nicht nach dem „Schönen" oder nach dem „Interessanten", dem „Erhabenen", „Charakteristischen", dem „Vollkommenen" u. s. w. zu fragen, sondern nur nach den biologischen Gesetzen des ästhetischen Verhaltens. Das ist das wichtige Ergebnis unserer Untersuchung.

Wir wollen nun die Bedeutung des bisher Festgestellten für die Kunstbetrachtung beleuchten.

„Schön" als Charakteristik.

Nachdem wir das sogenannte „Schöne" zurückgeführt auf das uneigentliche Eigenschaftswort „schön" und dieses als individuelle Charakteristik aufgestellt haben, wollen wir nun einmal die Bedeutung darthun, welche ein folgerichtiges Festhalten daran für die Kunsttheorie haben wird.

Betrachten wir zunächst das Allgemeine, den Einfluß auf die sprachliche Behandlung, die Ausdrucksweise. Ich wähle dazu ein paar Beispiele.

Altmeister Jakob Burckhardt schickt in seinem „Cicerone" (II. 1. S. 86 Aufl. V) der Abhandlung über die Renaissancedenkmäler eine kurze Einleitung voraus und sagt dabei (ich greife einige Sätze heraus): „Die Profilierung hat lange den Charakter der Willkür und trifft das Wahre und Schöne mehr durch unbewußten Takt, als vermöge eines Systems." Ferner: „Es genügt noch lange nicht, konstruktiv und organisch zu bauen, um auch schön zu bauen." Bleiben wir einmal bei diesen Sätzen. Wenn wir strikt daran festhalten, im sogenannten „Schönen" nur eine Charakteristik zu sehen — und wie ich gezeigt habe, müssen wir das ganz unbedingt — dann hört diese Ausdrucksweise wissenschaftlich auf, und mit ihr schwinden so viele Unklarheiten und Verwirrungen. Wir können nicht das „Schöne", nicht eine Charakteristik „treffen", weder durch unbewußten Takt, noch vermöge eines Systems. Wir können auch nicht „schön bauen". Wir können „stilgerecht" bauen, „einheitlich", „harmonisch", „barock", „deutsch" oder sonst was — aber nicht „schön". Denn ob das Gebaute als schön empfunden und charakterisiert wird, das hängt unmittelbar nur ab von den Individuen, die davor stehen, beziehungsweise von deren Urteilsfähigkeit. Wir „bauen" — aber wir bauen nicht „schön". Wenn wir uns so ausdrücken, so ist das ungenau und unrichtig, denn wir tragen ein Urteil, welches sich erst von Seiten der verschiedenen Individuen an den Bau knüpft, in den Bau hinein, als dessen materiale Eigenschaft. Und das ist falsch. Aus dieser sprachlichen Ungenauigkeit ist all der große Wirrwarr der Ästhetik entstanden.

Ferner sagt Burckhart ebenda: „Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgend ein Element der Schönheit", und weiter: „Ja, es werden Aufgaben gelöst, Elemente der Schönheit zu Tage gefördert, welche u. s. w." Elemente der Schönheit, Elemente einer Charakteristik? Das geht wieder nicht. Es können nur Formelemente, Stilelemente zu Tage gefördert werden, nicht aber Elemente eines Schönen; diese gibt es gar nicht.

Der Grund, weswegen wir uns solcher Ausdrucksweise bedienen, liegt nahe. Wir sagen auch: „Ich sehe ein nasses Tuch", und sind uns gar nicht dabei bewußt, daß wir wohl ein Tuch sehen können, nicht aber unmittelbar „sehen", daß es naß ist. Denn die Nässe selbst können wir nicht mit den Augen wahrnehmen, sondern blos durch unser Tastgefühl. Was wir sehen, sind gewisse Merkmale, von denen wir aus früherer Erfahrung wissen, daß sie mit Nässe verbunden waren, oder zu sein pflegen. Wenn wir statt dessen sagen: „ich sehe Nässe", so ist das eine *Abkürzung* einer sonst allzu umständlichen Bezeichnung. Unsere ganze Sprache ist voll solcher Abkürzungen. Wir können nicht ohne sie sein. Wir sagen: „ich sehe ein Stück Zucker", „ich höre die Thür gehen" u. s. w., während ich blos einen weißen *Würfel* sehe, von dem ich annehme, er schmecke süß — und nur ein *Geräusch* höre, von dem ich annehme, daß es mit der Thür in Verbindung steht. Ebenso ist es aber nur eine abgekürzte Ausdrucksweise, wenn ich sage: „ich sehe ein schönes Gemälde." Ich *sehe* in der That nur ein *Gemälde*, von diesen und jenen materialen und formalen Beschaffenheiten, welche ich dann dadurch für mich charakterisiere, daß ich aussage, sie seien für mich schön.

Was der Ästhetik not thut, das ist nicht etwa, die Charakteristik „schön" stets nur in der Form eines Urteils umständlich anzuwenden. In der allgemeinen Kunstbetrachtung können wir uns auch ferner sehr gut der abgekürzten Ausdrucksweise bedienen. Worauf es aber wissenschaftlich ankommt, das ist, den Gebrauch derselben *dort* zu vermeiden, wo er überflüssig ist, oder zu Irrtümern Veranlassung gibt, und uns stets bewußt zu bleiben, *daß* wir abgekürzt haben, wenn es geschehen ist, und daß wir mit dem Eigenschaftswort

Digitized by Google

schön nicht eine Eigenschaft, sondern ein Urteil ausdrücken wollen.

Um was es sich handelt, das ist also durchaus kein kleinlicher, belangloser Wortstreit, sondern eine Sache von fundamentaler Bedeutung. Es geht daraus z. B. hervor, daß der bekannte Satz: „Die Kunst hat das Schöne darzustellen" ein Unding ist. Wie kann die Kunst eine Charakteristik darstellen! Es geht daraus ferner hervor, daß wir wohl eine Lehre vom Organischen, Stilgerechten, Konstruktiven, Harmonischen u. s. w. aufstellen können, aber nicht eine Lehre vom „Schönen". Das ist wichtig für die Definition der Ästhetik überhaupt. Diese befaßt sich in erster Linie gar nicht mit dem „Schönen", sondern, wie wir schon am Schluß des ersten Aufsatzes erhielten, in erster Linie nur mit den Vorbedingungen desselben, mit dem ästhetischen Verhalten. Wir können freilich „das Schöne" lehren, insofern wir darunter ein Lehren verstehen, welche Objekte der Kunst und Natur wir gewohnt sind, als „schöne" zu charakterisieren; das ist dann aber mehr eine Sache der Erziehungskunst, als der Ästhetik.

Ich komme nun zu einer zweiten Bedeutung unserer Aufstellung. Wenn wir so einfach hinwerfen: dies und jenes ist schön, so haben wir damit nicht nur eine Charakteristik als Eigenschaft in das Objekt hineingetragen, sondern wir wollen auch damit ausdrücken, dieser Gegenstand ist nicht nur für mich und so und so viele andere schön, sondern er ist überhaupt schön. Was heißt das aber: „überhaupt"? Es meint: dies Urteil ist ein allgemeingültiges.

Nun ist aber doch das Urteil eines A noch nicht ohne weiteres auch das Urteil eines B; es gehört dazu eine Übereinstimmung der Vorbedingungen, d. i. der Konstitution, Veranlagung, der Erziehung, der ganzen Vorbereitung. Da nun aber diese Vorbereitung nur bei einzelnen Individuen annähernd übereinstimmend sein kann, schon bei einer größeren Gruppe kaum zu finden ist, bei einer Nation, oder gar bei der Allgemeinheit der Menschen aber niemals, so geht daraus hervor, wie völlig ungerechtfertigt es ist, von allgemeingültigen Urteilen zu sprechen.

Ich kann wohl mein Urteil: „Für mich, A, ist dies Bild schön", auf ein zweites, drittes u. s. w. Individuum übertragen, aber daraus folgt nur, daß dann das Bild auch für B, für C u. s. w., auch für die ganze Gruppe N schön sei, aber niemals, daß es auch für die außerhalb der Gruppe Stehenden schön sei. Ich will damit sagen: wir dürfen niemals die Bezeichnung, für wen etwas schön ist, wegfallen lassen, denn dadurch bekommt unser Satz die falsche Bedeutung, daß etwas schön sein könne für alle Zeiten, alle Individuen. Hiermit wären wir dann wieder beim Überhaupt-Schönen oder beim philosophischen Absolut-Schönen angelangt, was wir doch als falsch erkannt haben. Gerade durch den Fehler einer unbedachten Verallgemeinerung verlieren die Aufstellungen der Ästhetik die Allgemeingültigkeit, anstatt sie zu gewinnen. Alle Urteile sind feststehende, nur insofern sie angelernte, eingeübte sind, und wo sie nicht eingeübt sind, da existieren sie nicht. Da es nun immer eine überwiegende Anzahl von Personen gibt, denen bestimmte Urteile nicht oder noch nicht eingeübte sind, so können wir niemals von allgemein feststehenden Kunsturteilen sprechen.*

Wir werden also nicht mehr so einfach aufstellen können: dies und jenes ist schön — selbst wenn es eine Sixtinische Madonna, ein Apoll vom Belvedere ist. Wohlgemerkt: in der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft. Denn mit diesem „ist" stellen wir in der Ästhetik ja nicht mehr ein individuelles Urteil hin, sondern eine Behauptung, die als allgemeingültige genommen wird und doch nicht als solche genommen werden darf. Die Ästhetik hat also anders zu formulieren, wie — das wollen wir in einem dritten Aufsatze untersuchen.

Die ästhetische Forschung muß alle Individuen umfassen, sie darf sich nicht beschränken auf eine bestimmte Zeit, auf Individuen von bestimmter Alters- und Bildungsstufe. Solcher Art parteiisch und beschränkt war aber die bisherige Ästhetik. Meinungsäußerungen, die ihr nicht paßten, schied sie einfach aus, alle abweichenden Urteile wies sie als „Ausnahmeurteile" ab. Dadurch mußte sie sich ja selbst den Weg zur allgemeinsten, universellen Anerkennung und überhaupt zur Brauchbarkeit verschließen. Die neue Ästhetik wird sich demgegenüber bestreben müssen, alle Meinungsäußerungen, bez. ihre Denkbarkeit zu umschließen, alle abweichenden Urteile gerade so gut zu schätzen, ja die letzteren erst recht, als besonders interessant und lehrreich für das allem ästhetischen Verhalten zu Grunde liegende Gesetz, zu berücksichtigen.

Ist die Ästhetik — frage ich — als Wissenschaft berechtigt, das ästhetische Empfinden der Kinder von ihrer Betrachtung auszuschließen? Dem Kinde sind gewiß die Bilder seines Bilderbuches ebenso schöne Gemälde, wie uns Porträts von Rembrandt oder Franz Hals. Oder — darf sich die Ästhetik beschränken auf die kultivierte Welt, ohne Berücksichtigung fremder Völker,

*) Auch „was uns die Kunstgeschichte lehrt", widerspricht dem nicht. Wenn K. Wörmann meint, daß etwa nach hundert Jahren kunstgeschichtliche Urteile einheitlich und sogar international werden (vgl. auch Kw. VII, 14 und 15), so ist diese Allgemeingültigkeit herauskonstruiert durch Beiseitelassen nicht nur der sog. Ausnahmeurteile, sondern aller Urteile der überwältigend großen Masse von Nicht- oder Andersvorbereiteten; sie ist also im Grunde gar keine Allgemeingültigkeit, jedenfalls aber kein Begriff, mit welchem eine allgemeine Ästhetik, welche alle Zeiten und alle Völker umspannt, wissenschaftlich arbeiten kann.

Digitized by Google

ja ganz kulturloser Wilder? Haben diese nicht ebenso gut ihr ästhetisches Verhalten wie wir, das, so anders-artig, so primitiv und naiv es auch sein mag, doch demselben Allgemeingesetz unterstehen muß? Wenn wir also etwas Richtiges, etwas Dauerndes über das ästhetische Verhalten aussagen wollen, so müssen wir doch offenbar alle Individuen mit berücksichtigen.

Dann aber weiter! Die bisherige Ästhetik zog nur die Werke, wie sie die neuere Kunstgeschichte und Archäologie ihr zutrug, in Betracht. Dazu kommt noch die Literatur- und Musikgeschichte. Die Natur wurde nicht überall ins Untersuchungsgebiet hineingezogen. Auch hier muß der Umfang der neuen Ästhetik ein größerer werden, sie muß unsere ganze Umgebung und alle Werke der menschlichen Schaffensthätigkeit ohne Ausnahme umschließen. — Ein ästhetisches Verhalten ist ebensogut möglich gegenüber einem Misthaufen, einem Ackerfeld, wie gegenüber den Niagarafällen und den Schweizerbergen; es ist gerade so gut möglich gegenüber dem Festungsfort, der Chemikerwage, dem Webestuhl, der Maschine überhaupt, wie gegenüber den Werken der bildenden und tönenden Kunst und des Kunstgewerbes. Es kommt dabei nur auf das Individuum an.

Und nun noch eine Folgerung. Ebenso, wie wir in Zukunft nicht mehr aufstellen: Dies und jenes ist schön, ebensowenig werden wir sagen können: Dies und und jenes ist häßlich. Es sagt z. B Max. Klein in seinem Aufsatz „Ästhetik auf naturwissenschaftlicher Grundlage" (Naturwiss. Wochenschrift 1894, Nr. 25): „Häßlich sind in der Natur die Kümmerlichkeit der Vegetation, die Öde und Wüste, die Stätten, wo Krankheit und Leiden (das »Traurige«), wo Tod und Verwesung herrscht. Häßlich werden ferner in der Regel wirken: Galgen und Richtbeil, ein Betrunkener (natürlich auch die Darstellung eines solchen auf einem Gemälde rein für sich), Düngerhaufen und Aas (auch von den Gefühlen des Unangenehmen und Ungefälligen ganz abgesehen), aber auch die welken Blätter einer Rose, ein verrosteter Nagel, ein verkrüppelter Baum, ein geborstener Fels u. a. m." — Das scheint alles auf den ersten Blick richtig, sogar überraschend richtig. Und doch ist es in dieser absoluten Fassung nicht richtig. Wir können nur sagen: „Wenn wir durch diese Gegenstände in eine Art von Mitleidenschaft gezogen werden, das heißt, wenn sie uns erhaltungsfeindlich erscheinen, dann sind sie für uns häßlich, sonst nicht. Ich brauche ja blos an den Künstler zu erinnern, und ich habe jemand, der imstande ist, all den oben angeführten Dingen gegenüber ästhetisch zu werten. Beim Nicht-Künstler werden einstweilen Galgen und Richtbeil wohl kein Gefallen auslösen — aber ist nicht auch die doch viel gräßlichere Kreuzigungsstrafe ästhetisch genießbar geworden, nämlich dann, als das unmittelbare In-Mitleidenschaft-Ziehen durch sie weggefallen war? — Für Richard Wagner waren nicht nur „welke Blätter", sondern sogar schon alle abgeschnittenen Blumen unangenehm; andererseits sehe ich von Zeit zu Zeit Damen gerade mit Vorliebe ihre Hüte mit verwelkten, verfallenen Kunstblumen schmücken.

Ebenso, wie wir kein Überhaupt-Schönes kennen, so kennen wir auch kein Überhaupt-Häßliches.

Aus alledem ergibt sich, daß wir nach Aufstellung des „Schön" und „Häßlich" als Charakteristiken Aussicht haben, zu einer allgemeinen Ästhetik zu gelangen. Diese wird keine Kunstgesetze mehr kennen. Sie proklamiert einfach, was Cornelius Gurlitt vor kurzem wieder ausgesprochen (Grenzboten 94 Nr. 20): „Schön ist, was gefällt. Für mich ist schön, was mir gefällt; für andere etwas anderes." Aber sie beruhigt sich nicht bei diesem Satze; sie bleibt nicht dabei stehen. Denn sonst wäre sie ja überhaupt keine Wissenschaft. Sie sucht auch ferner Gesetze für das ästhetische Verhalten aufzustellen, aber das werden biologische Gesetze sein. Allein diesen Gesetzen unserer Lebenserhaltung unterstehen wir alle. Von der Methode hierzu ein nächstes Mal.

Fr. Carltansen.

(Ein Schlußaufsatz folgt.)

Dichtung.

Rundschau.

*** Schöne Literatur.**

Melusine und andere Novellen von Paul Heyse. (Berlin, W. Hertz.)

Der neueste Band der Heyseschen Novellen ist fünfthalb hundert Seiten stark und enthält fünf Erzählungen, von denen drei im Lieblingslande Heyseischer Fabulierkunst, in Italien, spielen.

Die erste, „Hochzeit auf Capri", behandelt im leichteren Tone der überlegenen guten Laune die Geschichte von der Jugendeselei des schwärmerischen deutschen Malerjünglings, der sich aus der schönen Angiolina ein Ideal zurecht gemacht hat und sie heiraten will. Aber sie besinnt sich zu seinem Glücke eines anderen, und während der Verlobte seine brave Mama aus München herbeischleift, geht sie eine sichrere Versorgungsehe ein. Der Bräutigam kommt gerade noch zur Hochzeit zurecht und ist sehr unglücklich, wirds aber nicht bleiben. Das zweite Stück, „Fedja", spricht von der feingebildeten älteren Frau, die in einen dummen jungen Bedienten ihr Ideal von

Digitized by Google

Mann hineinsieht; sie kann ohne den ehemaligen Leibeigenen nicht leben, der, ihrer ganz und gar unwürdig, sie schließlich selber des Würdegefühls beraubt. „Donna Lionarda", die Heldin der dritten Novelle, ist die junge Witwe eines greisen Generals, die bei einem rohen Herzensbrecher ihre späte Liebe zu finden glaubt, während dieser zugleich ihre Tochter umstrickt. Ihr Sohn, der junge Lieutenant, tötet ihn. „Die Rächerin", deren Geschichte uns dann erzählt wird, hat ihre Freundin am gebrochenen Herzen sterben sehen, und sie, das schöne junge feurige Weib, will Vergeltung üben an dem, der daran Schuld war. Aber wie sie daran ist, das zu thun, wie sie dem Verführer eine verzehrende Leidenschaft zu sich eingeflößt hat, beginnt sie selber ihn zu lieben, denn nun er zu ihr gesprochen, sieht sie alles in anderem Lichte. Sie wird seine Braut. Da aber wächst die Erinnerung an die Tote quälerisch wieder mehr und mehr in ihrer Seele herauf, Trugbilder foltern sie und am Tag nach der Hochzeit findet sie und ihr Gatte den Tod in den Wellen. Die letzte Erzählung, die für den Titel des Buches das Stichwort gegeben hat, behandelt ein Erlebnis der Frau von dreißig Jahren, die sich, Künstlerin ihrem ganzen Wesen nach, an der Seite ihres Jurisprudenz-Professors einsam fühlt, eines bedeutenden Menschen, der aber gerade ihr nichts bietet. Zu einem jungen Studenten, in dem sie einen begabten Komponisten entdeckt, erfaßt sie eine mächtige Leidenschaft. Und im Glauben, diese werde erwiedert, wird sie bereit, Gatten und Kind zu verlassen, während der gute Junge gar nicht weiß, was er machen soll. Durch eine dritte darüber aufgeklärt, daß ihr Erwählter eigentlich ein blondes Gretchen liebt, und durch ihren Gatten darüber, was für ein edler und kluger Mann dieser Gatte ist, entsagt sie schließlich beschämt und wendet sich zu ihrem Kinde. Jeder der drei Hauptbeteiligten wird als ein schmerzerzogener Mensch gefestet im Guten durchs Leben weitergehen.

Wer sich viel mit der „modernen" Literatur beschäftigt hat, die Heyse in Deutschland bekämpft und deren beste Früchte auch freilich nicht innerhalb unserer Landesgrenzen gewachsen sind, wird auch diesem Buche nicht ohne weiteres gerecht werden können. Die Erzählungsart im reinen Stile eben des Berichtens, nicht in dem des Mit Erleben Lassens, das Wiedergeben der Gespräche in oft langen Absätzen eines gewählten Schrift- oder doch Vortragsdeutsches und manches andere in Heyses Novellentechnik erscheinen uns wie veraltet. Und mit Verwunderung erfüllt es wohl, wie all die Fragen, die uns tagtäglich als Hauptprobleme erregen, zumal die sozialen, weltfern von allen diesen Menschen liegen, die da auftreten, so daß die Bretter ihres Auftretens selber uns kaum noch unsere Welt bedeuten wollen. Verlangen wir aber nicht, was Heyse weder geben kann noch will, lesen wir seine Erzählungen, wie wir etwa die des Boccaccio oder eines anderen klugen, sinnigen und kühlen Plauderers lesen würden, dessen Umgang wir seiner Erzählkunst, nicht seiner Empfindungen und Gedanken wegen aufsuchen, so finden wir des Erfreulichen noch genug. Es ist eine feine Kunst des Tönens, Komponierens und Stilisierens hier, die an einen schön abgeschatteten Gobelin erinnert, neben dem dann die guten Bücher von Naturalisten wie treffliche Photographien, die Meisterwerke etwa Kellers aber wie Ölbilder alter Niederländer dreinschauen würden. Mir scheints eine Thorheit, nur das eine genießen, alles andere aber geradezu vernichten zu wollen; es werden, meine ich, nicht die Beschränkten sein, die auch die Reize der Gobelins gelegentlich zu würdigen wissen.

Wo Heyse mit heiterer Grazie sein liebes Künstlervolk schildern kann, wie gelegentlich der „Malweibchen" in der „Rächerin", ist er mir auch hier am liebsten. Wo er Tragisches behandelt, rührt er mich bis in die Tiefen hinein, erschüttert er mich auch hier niemals. Aber als ein anmutiges Spiel der Phantasie schätze ich sein Erzählen auch dort heute wie ehedem. Es ist nicht geeignet, den Einsamen zur Einkehr bei sich selbst und den großen Rätseln zu geleiten, aber es hat den Stimmungswert, der wohl beim traulichen Gespräche gebildeter Geister über einem Glase guten Weines schwebt.

Goethe-Brevier. Goethes Leben in seinen Gedichten, herausgegeben von Otto Erich Hartleben. (München, Karl Schüler, geb. 5 M.)

Privat-Brevier Goethischer Aussprüche. Von H. Siegfried. (München, Karl Rupprecht, geb. 4 M.)

In einer launigen und frischen Vorrede setzt Hartleben auseinander, wie er dazu gekommen sei, dieses Buch hier zu machen. Goethe zu kennen, behaupte ja jeder und jede, „aber dennoch ist es buchstäblich wahr: das deutsche Publikum kennt Goethes Lyrik nicht." Und ganz allein an diesem Publikum läge die Schuld daran auch nicht, ein gut Teil läge sie auch an — „Goethes sämtlichen Werken". Die habe der Dichter zusammengestellt, als schon „das Gespenst der Antike in den Saal getreten," als er schon „zielbewußter Klassiker" und Geheimrat und „unter allen Schöngeistern des ablaufenden Jahrhunderts derjenige gewesen" sei, „der am wenigsten befähigt war, die Jugendgedichte Johann Wolfgang Goethes zu würdigen und herauszugeben". „›Der Dichter muß sich von der Gegenwart loslösen und frei und kühn in die Welt der Ideale emporschweben‹, schrieb bald darauf Schiller in seiner Mordskritik über Bürger — das war schon damals die Herzensmeinung des in Schönheit wandelnden Geheimrats. Und so brachte er das schwere Kunststück zuwege, die eigene Lyrik durch die Art seiner Herausgabe unzugänglich und nahezu ungenießbar (!) zu machen." Durch die Ausgabe letzter Hand sei dann vom Alternden „die bureaukratisch-ästhetische Vergewaltigung des warmen Lebens" endgiltig sanktioniert worden. Für uns aber verlange eine gute Ausgabe der Goethischen Lyrik zweierlei. Erstens ein rücksichtsloses Zugeständnis, daß „mindestens die Hälfte aller Goethischen Gedichte für unser heutiges Empfinden ungenießbar" seien, denn wie der Dichter des „Faust" den „Bürgergeneral" und die „Natürliche Tochter" schreiben gekonnt, „so hat er auch als Lyriker weidlich das blödeste Zeug verbrochen". Das müsse also hinausgeworfen werden, auf daß „die dazwischen stehenden Herrlichkeiten" zur Geltung kämen. Zweitens aber brauchten wir eine chronologische Anordnung, damit das Wichtigste und Erfreulichste am Poeten, seine Persönlichkeit, hell und klar hervortrete. „Als ich in diesem Frühjahr die Festtage der Goethegesellschaft in Weimar mitfeierte, war ich — in dem zarten Alter von dreißig Jahren stehend — der jüngste unter den Jubelnden, die erdrückende Mehrheit der Teilnehmer bewegte sich zierlich um die Wende des sechzigsten Lebensjahres. Diese Greisenhaftigkeit in der heutigen Goetheversammlung ist ein recht bedenkliches und trauriges Zeichen: und da ich Johann Wolfgang Goethe von ganzem Herzen liebe, faßte ich den Entschluß, nach meinen Kräften etwas dafür zu thun, daß er für meine Generation lebendig bliebe. Und ich kam zu der Überzeugung, daß mehr als zwanzig gelehrte Goethejahrbücher, voll des spitzigsten Scharfsinnes, eine einzige Ausgabe der Gedichte leisten könne, die dem naiven Genießenwollen ohne Prätensionen entgegenkommt." Das habe er denn nach der einzigen Richtschnur zusammengestellt, die es dafür gebe, nach dem eigenen Geschmack, „ganz für mich: je willkürlicher und individueller, desto besser —: desto frischer wird es wirken!" Und nun empfehle er's auch seinen Freunden, den Jüngeren, mit der Versicherung: auch für so manchen von ihnen werde es den „Reiz der Neuheit haben";

Digitized by Google

„ich hege die stille, süße Hoffnung, daß gerade jetzt, wo der Größenwahn des Naturalismus in so erfreulichem Abdampfen begriffen ist, Euch dieses Goethe-Brevier eine liebe und erfrischende Gabe sein wird.“ Nichts anderem solle es dienen, als „dem lebendigen Genuß ewig herrlicher Verse.“

Es trifft, darin werden mir die Leser nach Kenntnis solcher Ansichten recht geben, etwas schief auf die Scheibe, wenn nun ein Goethe-Philolog Hartleben allerhand Ungenauigkeiten, Inkonsequenzen, Versehen u. s. w. vorwirft, die zeigen, daß seine Arbeit keine korrekte Arbeit ist. Der Verfasser wird sich aus solchen Vorwürfen, so steht zu fürchten, nicht viel machen. Der Schreiber dieser Zeilen bekennt aber, daß ihm persönlich die Hartlebensche Beleuchtung Goethes in diesem Buche doch zu voreingenommen und beschränkt scheint, weil gerade bedeutende und große Seiten auch des Menschen Goethe hier lange nicht so zum Ausdruck kommen, wie sie durch eine Auswahl aus seinen Gedichten zum Ausdruck kommen könnten. Es ist eben der Mensch Goethe hier, wie ihn Otto Erich Hartleben sieht. Solls nichts anderes sein, bliebe also ein „Goethe-Brevier“ etwa für den reiferen Mann von vierzig Jahren noch zu schreiben, so hätten wir aber doch keinen Grund, dieses für den Mann von dreißig Jahren nicht willkommen zu heißen. Nein, kein Kenner unserer literarischen Verhältnisse kann es leugnen: Hartleben hat einen ganz glücklichen Einfall gehabt. Und er hat ihn immerhin so geschickt verwirklicht, daß sein Brevier zu einem rechten innerlichen Verhältnisse zu unserem größten Manne weit mehr Deutschen verhelfen kann, als die Goethephilologie. Wir können das übrigens sagen, ohne deshalb von der Goethegesellschaft so gering zu denken wie Hartleben. Denn ist es sehr berechtigt, diese ob ihrer Selbstüberschätzung auszulachen, wo sie sich etwa als eine Art von Leib-Priesterschaft im Alleinbesitze der Schlüssel zum Heiligtum fühlt, so darf deshalb doch die Berechtigung ihrer Aufgabe nicht frischweg geleugnet werden. Für das Verständnis Goethes hat auch die Goethegesellschaft denn doch manches gethan. Für das Weiterleben Goethes in unserem Volke aber allerdings blutwenig. Und schließlich ist denn doch dieses allerdings das Wichtigste. —

Das zweitgenannte Buch wirkt wie eine anspruchslose Ergänzung zu dem von Hartleben. Als eine Anthologie Goethischer Aussprüche erhellt es andere Seiten dieser unerschöpflich reichen Menschenpersönlichkeit. Der Sammler hat das Brevier ursprünglich nur zum eignen Privatgebrauche zusammengestellt, hielt es aber für geeignet, als ein Spruchschrein auch von andern benutzt zu werden. Mit gutem Recht.

* **Wilhelmine Buchholz** wird immer noch vervielfältigt; Julius Stinde hat über diese Dame nun glücklich den sechsten Band zusammengemacht, und wenns die deutschen Lesemamsells nicht eher satt bekommen, liefert er ihnen unzweifelhaft noch den siebenten, zwölften und zwanzigsten. Der unseren Bestrebungen gesinnungsverwandte Kritiker „K. Z.“ der Täglichen Rundschau, den wir schon wiederholt zitierten, mag heute auch über „Wilhelmine Buchholz' Memoiren“ sprechen: „Der Stindesche Buchholz-Roman ist das Meister- und Musterwerk einer durch und durch verphilisterten Kunst, der Kunst eines skatspielenden, bierverschlingenden Publikums, das keine anderen Interessen kennt, als die der allernächsten Umgebung, des Dienstboten- und Kaffeeklatsches, — dem jedes Geistige so fern steht wie der Sirius. Gegen Stinde nimmt sich ein Roderich Benedix noch immer wie ein Plato und Kant aus. Und der Erfolg, den diese Kunst in Deutschland davongetragen hat, mag alles beweisen, nur nicht das eine, daß wir heute noch ein Volk von Dichtern und Denkern sind. Aber das hat ja nicht viel auf sich. Haben wir doch einen großen Dichter, der unser Sein und Fühlen ausspricht. Die vollkommene künstlerische Wahrheit, mit der uns Stinde die Gestalt seiner Heldin vorführt, hat etwas Verblüffendes an sich. Wie unsere sonstigen großen Dichter, ein Goethe, ein Shakespere, den Philister geschildert haben, daraus merkt man die geistige Überlegenheit des Schaffenden heraus. Sie haben ihre Wagner, ihre Friedensrichter Schaal u. s. w. ironisiert, satirisiert und verspottet, unserem Gelächter und Witz preisgegeben. Man vermißt die Objektivität, aus der allein die höchste Naturwirklichkeit der Charakteristik hervorsprießt, das innerlichste Verwachsensein des Schöpfers mit dem Geschöpf. Das ist eben das Große an Stinde, das Geheimnis seiner echten Kunst, die Quelle seines Könnens: Wilhelmine Buchholz ist nicht nur eine von ihm aus der Beobachtung und Phantasie geschöpfte Gestalt, sondern er selbst ist Wilhelmine Buchholz, er lebt sich in dieser Frau aus, wie Goethe sich im Faust auslebt, all ihre Enge und Beschränktheit, ihre uferlose Geschwätzigkeit und behäbige Selbstzufriedenheit, all ihre echte und rechte Philistrosität, das macht auch das Innenleben Julius Stindes aus. Weder ein Goethe noch ein Shakespere können uns die Gestalt eines Philisters mit vollkommener und reinster Wahrheitsliebe darstellen, sondern das kann nur ein Philister selber, nur ein Philister schafft das typische Philisterkunstwerk. Und darum muß man Stinde bewundern, vor allem muß es der Naturalismus thun. Die ästhetischen Forderungen dieser Schule erfüllt er, so weit das eben möglich ist und wie vielleicht kein anderer von unseren heutigen Dichtern. Philister pflegen zumeist sehr langweilige Gesellen zu sein, ein Goethescher Wagner hingegen ist für den Beschauer ein recht kurzweiliger Gesell: wie anders wirkt da unser zeitgenössischer Dichter! Er hat den Mut seiner Kunst, den Mut, den langweiligen Philister darzustellen in seinem ganzen erschöpfenden Nichts, und ich gebe es jedem Leser schriftlich: Ist er nicht selber vom Stindeschen Holz, dann gähnt er sich durch diesen Roman mühsam durch, wie er sich durch eine Kaffeeklatschgesellschaft durchgähnt. Man könnte ja sagen, daß die Gestalt einer Wilhelmine Buchholz bei der Beschränktheit ihres Innen- und Außenlebens nur für einen einzigen Roman ausreicht, da doch selbst die Figur eines Don Quixote zuletzt ermüdend wirkt, Stinde hätte sich am ersten Teil Buchholz genügen lassen und nicht noch fünf Bücher hinterherschicken sollen, die doch nichts als Wiederholungen bringen können. Aber das scheint mir gerade der Meisterstreich Stindes zu sein, dieses ewige unausgesetzte Immer-wieder-dasselbe-sagen. Darin liegt erst die Krönung und Vollendung des echten und rechten Philisterkunstwerkes, dessen Wesen die Langeweile sein muß.“

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus Berlin wird uns geschrieben:

Über Ibsens „Klein Eyolf“, den uns das Deutsche Theater brachte, kann ich mich kurz fassen, da unseren Lesern bereits eine Analyse des Stückes vorgelegen hat. Ich kann nur auf das hinweisen, was mir die Aufführung zur Lektüre neu hinzubrachte. Mir, sage ich — denn es gehört „Klein Eyolf“ zu den Werken, die überall und immer subjektiv wirken und subjektiv aufgenommen werden. Das Stück schlägt an die versteckteften Saiten in unserm Innern, und es gibt Leute genug, bei denen entweder diese Saiten gar nicht ausgebildet, oder bei denen sie von einer so harten Kruste gedeckt sind, daß das Werk eindruckslos an ihnen abprallen muß. Mir ist „Klein Eyolf“ eine jener tiefsten seelischen Offenbarungen, die wir nur so selten zu erleben haben; mir ist es ein vollendetes Kunstwerk, von einer höchsten Seele für höhere Seelen geschrieben, hinstreichend über eine psychologische Erfahrung eines so reichen Lebens, wie

Digitized by Google

es wenigen Sterblichen beschert ist, dabei eingerahmt in meisterhafte Komposition, feinsinnige Technik und echte dramatische Leibhaftigkeit. Vielleicht wird die Literaturgeschichte einst sagen, in „Klein Eyolf" sei die psychologische Stimmung des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, die Sehnsucht, den zartesten inneren Regungen auf die Spur zu kommen, am reifsten zum Ausdruck gelangt. Das Buch gibt hierfür nur die Zeichnung, die kurzen und knappen Striche, die gleichfalls die Konturen der seelischen Entwicklung zeichnen. Wenige, aber charakteristische Linien. Die Aufführung hatte dem Gerippe Fleisch zu geben und hatte das Helle und Dunkle zu verteilen, zu schattieren. Die Fleischwerdung war Sache der Schauspieler, die Schattierung Sache der Regie. Die Schauspieler waren, wie bei dieser überaus schwierigen Aufgabe zu erwarten war, nicht alle mit Reicher auf gleicher Höhe. Die Regie aber that ihre Schuldigkeit so vollkommen, daß man die überhaupt erste Aufführung eines späten Ibsen ihr nicht anmerkte. Wie in dem unheimlich großartigen zweiten Akt die Erinnerungen an die Vergangenheit zurücktauchten, die schmerzvolle Gegenwart in den Vordergrund trat, wie im dritten Akt der heilende Hinabsturz von den Höhen der Abstraktion in die Tiefe der elenden Dorfbewohner, deren Geschrei hohl hinausklingt, materiell gefühlt und geschaut wurde, wie der Rhythmus der lauten und der stillen Empfindungen sorgsam auf die dramatische Wirkung hin durch die Akte verteilt war, das alles gab dem feinen Gewebe des Ibsenschen Werkes eine Farbe und eine Festigkeit, die es so sicher auf die Bühne stellte, wie man es nach dem Buche kaum erwarten konnte. Man sah das Leben wieder, das der Dichter gelebt hatte, ehe er dessen Konturen im Buche niederlegte. Man sah die Form, in die er seine tiefsten Gedanken gespannt, in ihrer ganzen technischen Vollendung. Im Buche herrscht Gleichberechtigung aller Ideen und Sätze. In der Aufführung kann der eine Satz unterstrichen, der andere in Klammer gesetzt werden. Man begreift nun die Absichten des Dichters, man weiß, daß der zweite Akt dem Thema: „war es Vergeltung, oder nicht?" ganz allein gewidmet ist, man trägt die charakteristischen Bilder in sich fort: den grübelnden Allmers mit der weißen Seerose, die Auseinandersetzung der Gatten vor der Halbmastfahne über der Unglücksstätte und die bösen Augen der Rattenmamsell.

Die Leute drängen sich nicht zu „Klein Eyolf". Es ist ihnen zu fein, sie lieben das Unfeine. Sie stürmen das Residenztheater, wo in „Fernands Ehekontrakt" Alexander einen ganzen Akt in blauseidenen Unterhosen spielt und andere sich noch weiter dekolletieren! Wir haben in Deutschland keinen Dichter, der „Klein Eyolf" hätte machen können. Freilich, man muß auch alt geworden sein, ehe man so die Seelen überwindet!

Vor diesem Ereignis tritt anderes in den Hintergrund. Der als fescher Erzähler bekannte von Ompteda hat sein Erstlingsdrama „Nach dem Manöver" auch im Lessingtheater aufführen lassen. Ein Offizier geht ins Manöver. Sein Bruder hat ein krankes Bein. Er bleibt bei der Frau zurück. Er verliebt sich in sie. Und sie in ihn. Aber sie küssen sich nur. Der Offizier kommt zurück. Der Bruder gesteht ihm offen. Der Offizier deutet ihm den letzten Ausweg an. Er erschießt sich wirklich. Darauf sagt der Offizier, das hätte er nicht gewollt. Aus dieser Handlung sind drei Akte gewonnen worden, mit deutlichem dramatischen Interesse, aber ohne rechte Vertiefung. Der Kern bleibt hohl, um ihn ranken sich die nötigen dramatischen Konflikte und um diese wieder zahlreiche Nebenhandlungen und Nebenfiguren. Die sind die besten.

O. Bie.

Musik.

* **Das Naturalistische Melodramen.** Ernst Otto Nodnagel veröffentlicht unter diesem Titel im „Magazin" eine „Anregung", welche die Redaktion aufgenommen hat wegen der „interessanten Einblicke in die Strebungen gewisser Zukunftsmusiker" — sie verwahrt sich ausdrücklich gegen eine Gleichsetzung ihrer Anschauungen mit denen des Herrn Verfassers. Nodnagel erklärt, er wolle in dieser Studie „vom Standpunkte der modernen Ästhetik untersuchen, ob wirklich das Musikdrama, wie es uns von Wagner hinterlassen worden, eine taube Frucht ist, ob es wirklich allein eine Ausnahme macht von dem auf allen Gebieten herrschenden Gesetz einer unablässigen organischen Weiterentwicklung." Die Hauptbedeutung des Wagnerschen „Sprechgesangs", seiner musikalischen Deklamation, glaubt nun Nodnagel auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik zu erkennen (er verweist auf Hugo Wolf), im musikalischen Drama dagegen erscheint er ihm nur als eine „wichtige Durchgangsstufe zu einer Reorganisation des Melodramas auf moderner Grundlage"; dorthin zeigte eine konsequente Durchführung des Wagnerschen Prinzips. Begleiten wir Nodnagel bei seiner Entdeckungsfahrt das wichtigste Stück Weges:

„Prinzipiell könnte man vielleicht gegen das »naturalistische Melodrama« vorbringen, es sei unnaturalistisch, einen Vorgang, der dem Leben nachgebildet sei, vom Orchester begleiten zu lassen; das Leben spiele sich ja auch nicht unter Orchesterbegleitung ab. Dieser Einwurf entspringt wohl einer völligen Verkennung der Rolle, die seit Wagner dem Opernorchester zufällt. Während es in der alten Oper sich lediglich um Gesangsmusik, um ein rein musikalisches Kunstwerk handelt, in dem die menschliche Stimme nur als Instrument Verwendung fand und für das die Bühnenvorgänge sowohl wie die Textesworte nur den Vorwand abgaben, bildet bei Wagner das rezitierte Drama die Hauptsache; parallel mit diesem dramatischen läuft aber dann bei ihm noch ein zweites, ein symphonisches Kunstwerk, das die dramatischen Vorgänge widerspiegelt, oder besser noch, sie symbolisiert.

Die Hauptbedeutung dieses symphonisch-symbolischen Parallelkunstwerkes beruht nun darin, daß es dem Dichter, der im Drama darauf verzichten muß, persönlich zum Hörer zu reden, Gelegenheit bietet, sich unmittelbar an diesen zu wenden; es bildet gleichsam das Sprachrohr, durch das der Künstler über die Häupter seiner Geschöpfe hinweg mit dem Publikum sich verständigen kann.

Um die Musik für solche Zwecke brauchbar zu machen, war es natürlich notwendig, ihr Ausdrucksvermögen, ihre Fähigkeit, Gedankenverbindungen zu suggerieren, zu möglichster Vollkommenheit zu entwickeln. Das unvergängliche Verdienst, dieses Ziel erreicht zu haben, hat ebenfalls Wagner sich erworben.

Übrigens giebt es ja immer noch altmodische Deutsche, welche dieses Vermögen der Tonkunst überhaupt kurzweg leugnen. Einmal widerlegte ich einen solchen Gegner auf etwas drastische Weise, indem ich den Flügel öffnete und ein paar Töne, ein Motivchen von zwei Takten, anschlug. Der andere schwieg verletzt, denn wie beabsichtigt, hatte das Motivchen bei ihm eine bestimmte Assoziation ausgelöst; es war die unsterblich schöne Boccaccio-Melodie »Du bist verrückt, mein Kind«.

Dieses unscheinbare Episödchen enthält implicite das Prinzip der ganzen „Leitmotiv-"Technik. Das „Leitmotiv" ist Symbol für eine Idee, ein Ereignis, einen Gegenstand, eine Thätigkeit, eine Person, und seine Bedeutung beruht darauf, daß es Assoziationen hervorruft und es so dem Tondichter ermöglicht, willkürlich dem Hörer eine bestimmte Gedanken- oder genauer Vorstellungsfolge aufzuzwingen.

Digitized by Google

Insofern gewährt das Orchester dem Dramatiker die Möglichkeit, die Vorgänge der Dichtung zu kommentieren, dem Hörer Andeutungen und Aufschlüsse über die seelischen Vorgänge seiner Personen zu geben, die im Drama selbst zu geben ihm vielfach durch die konsequente Durchführung des naturalistischen Prinzips unmöglich gemacht wird.

Ein ungemein charakteristisches Beispiel bietet nach dieser Richtung hin der dritte Aufzug der „Meistersinger" und zwar speziell der Morgenbesuch Beckmessers bei Sachs am Tag nach der Prügelei. Der Anblick des nächtlichen Schlachtfeldes erweckt dem Stadtschreiber natürlich allerlei trübe Vorstellungen und Erinnerungen. Gleichzeitig peinigen ihn körperlich die Beulen und Striemen, die er davongetragen, und geistig die Bemühungen, sein mißglücktes Werbelied durch ein neues zu ersetzen. Die alte Oper pflegte bei derartigen Anlässen mit einer Arie aufzuwarten, der Dramatiker alten Stils hätte die Gelegenheit zu einem Monolog sicher nicht unbenutzt gelassen. Der Musikdramatiker bedarf dieser psychotechnischen »Eselsbrücke« nicht; sein Leitmotivapparat sowie die Ausdrucksfähigkeit und der Nüancenreichtum seines Orchesters ermöglicht es ihm, den ganzen Vorstellungskomplex, der sich in dem Hirn des geprügelten Stadtschreibers drängt, bis ins Detail zu verfolgen und dem Hörer zu suggerieren, diesen also in der Seele Beckmessers lesen zu lassen.

An diesem einen Falle läßt sich recht deutlich erkennen, welchen Vorsprung der dramatische Komponist vor dem dramatischen Dichter dadurch hat, daß ihm die Möglichkeit gegeben ist, selbst unmittelbar mit dem Hörer in Verbindung zu treten.

Hinsichtlich des »geschwiegenen Monologs«, der einzigen Art, deren ein naturalistisches Drama sich normaliter bedienen darf, kann ich übrigens — möglich, daß das subjektiv ist — selten eine unangenehme, störende Nebenempfindung unterdrücken: die lautlose Stille auf der Bühne stört mich, berührt mich peinlich, reizt mich zum Husten. Dabei irritiert mich eine naheliegende Reflexion: »Um Gotteswillen, doch nicht etwa ein Monolog?! Aber wer wird denn auftreten? Denn einer allein kann doch unmöglich weiter spielen!« Tritt zu dem stummen Spiel das Orchester, dann bleibt die Aufmerksamkeit konzentriert, und jener genußstörende, illusionsraubende Nebengedanke findet nicht Zeit, unsere Bewußtseinsschwelle zu überschreiten.

Die prinzipielle Möglichkeit, die Denkbarkeit des naturalistischen Melodrams glaube ich dargethan zu haben. Man könnte nur wissen wollen, wie diese Kunstgattung praktisch sich gestalten, wie der Stil derselben sein wird. Beantworten läßt sich diese Frage natürlich nur experimentell. Es existiert noch kein naturalistisch-melodramatischer Stil, er muß erst gesucht, geschaffen werden. Nur einige allgemeine Gesichtspunkte lassen sich jetzt schon aufstellen, deren Beachtung voraussichtlich unerläßlich sein wird.

Musikalisch wird wohl in erster Linie eine Vereinfachung des Orchestersatzes und der Orchestermasse erforderlich sein. Das heißt, wohlverstanden: keine einzige der durch Wagner der Orchesterpalette gewonnenen Klangfarben soll aufgegeben werden, alle und noch viele mehr müssen dem Künstler für den Bedürfnisfall zu gebote stehen. Der Instrumentalkörper muß also der nämliche bleiben. Aber die geringe Tragfähigkeit des unstilisiert gesprochenen Wortes bedingt wohl eine etwas dezentere und einfachere Handhabung der Massen, als sie im gesungenen Drama bei Wagner, oder gar bei unseren beiden lebenden Großmeistern Strauß und Weingartner, nötig war. Das Orchester wird vorwiegend Wirkungen intimer Art zu suchen haben, sich im allgemeinen etwas mehr Beschränkung auferlegen müssen. Für die Art der Orchesterbehandlung, wie ich sie meine, kann man nach ein oder der anderen Seite hin wohl ungefähr die Partitur von Humperdincks »Hänsel und Gretel« als Muster bezeichnen.

Die Stoffwahl würde sich vielleicht auf verwandten Gebieten bewegen können, wie bei Maeterlinck, dessen Dichtungsweise ja musikalische Stimmungswirkungen sucht. Aber natürlich müßte die Gestaltung der Stoffe von der Maeterlinckschen wesentlich verschieden sein. Maeterlinck will musikalische Wirkungen erzielen ohne Zuhilfenahme der Musik; diese Schwierigkeit hat der Melodramatiker nicht zu besiegen. Er bedarf also nicht der für den genialen Belgier charakteristischen, sprachlichen Stimmungssuggestionsmittel, vor allem nicht der außerordentlich suggestiven, aber dennoch den gegen künstlerische Suggestion Widerspenstigen unwillkürlich zum Lachen reizenden Frage- und Antwortspielereien. Sein Suggestionsorgan ist das Orchester.

Im übrigen muß seine dramatische Technik naturalistisch sein."

Bildende Künste.

* Briefe über bildende Kunst.

Aus Berlin schreibt man uns:

Manchmal, wenn ich mich anschicke, den Lesern des „Kunstwarts" Bericht zu erstatten über die jüngsten Erscheinungen und Vorgänge im Berliner Kunstleben, drängt sich mir die peinliche Frage auf, ob sich nun eigentlich eine derartige Arbeit wirklich lohne, lohne für die Leser wie für mich selbst. Es war immer mein Bestreben, nicht als Reporter oder Katalogisierer aufzutreten, sondern das Bleibende im Vergänglichen, den Weg der Entwickelung zu finden. Aber wenn im Laufe der Jahre so große Scharen von Bildern am Auge vorüberziehen, daß die Sinnesorgane manchmal in Gefahr scheinen abzustumpfen, so kann man doch zuweilen recht verzagt gestimmt werden, wenn man sieht, wie wenig Zielklarheit und Einsicht in der ungeheuren Masse von Kunstarbeit liegt, die sich jahraus jahrein vorstellt. Es war doch etwas anderes, wenn in den Zeiten der Renaissance die Maler (vielleicht nicht weniger als heute) ihre Schildereien in die Welt schickten. Damals gab es in den heiligen Geschichten einen Gegenstand, der allen lieb und vertraut war, und den in immer neuer Fassung und Wendung zu schildern und zu sehen, den Schaffenden wie den Empfangenden gleich wertvoll und erfreulich war. Dann wanderte das Werk in das Bürgerhaus oder in die Kirche, für die es bestellt war, und erfüllte dort weiter und weiter die Aufgabe, hier engere, dort größere Kreise zu erfreuen und zu erbauen. Heute fehlt diese Gemeinsamkeit der Interessen und Beziehungen zwischen Genießenden und Schaffenden, es fehlt der Boden, auf dem sich die Ansprüche und Wünsche von beiden Seiten treffen und verständigen könnten. Wir stehen vor Dutzenden, vor Hunderten von Bildern mit dem Gefühle, daß der Künstler an seiner Arbeit keinen rechten inneren Anteil nimmt, geschweige denn, daß eine aus seiner Lebensauffassung und seinem Charakter entspringende Notwendigkeit ihn zwinge, gerade dies und gerade so zu malen; wie ist es da vom Kunstempfänger wohl zu verlangen oder zu erwarten, daß er für dies Kind des blinden Zufalls ein tieferes Interesse fasse? Es ist ja nun zweifellos, daß die Neubildung dieser gemeinsamen und grundlegenden Kulturwerte nur durch die Kräftigung und Festigung unserer Volkssittung im ganzen zu erreichen ist; aber sehr betrübend ist es, daß unsere Künstler ihren Anteil an dieser Aufgabe meistens arg verkennen und vernachlässigen. Das häßliche und unwürdige Schielen nach Moden, nach einer falschen Originalität (will sagen: Auffälligkeit) muß das Verhältnis zwischen Künstler und Publikum immer von neuem vergiften und verwirren; das Publikum fühlt sich immer von neuem wichtig, fühlt sich geschmeichelt, fühlt sich als Herrn

Digitized by Google

der Situation; es denkt immer nur daran, zu fordern, statt zu verstehen, zu kritisieren, statt zu genießen. Eine feste Größe und Persönlichkeit, mit der es in einem bestimmten Sinne rechnen muß — das ist die erste Voraussetzung einer Gesundung der verkehrten Beziehungen zwischen Künstler und Publikum. Wenn aber viele unserer Künstler zugleich auf das Publikum schimpfen und vor ihm kriechen, so ist das unehrlich; sie haben kein Recht, auf einen Unverstand zu schelten, den sie selbst befördern — und teilen.

Ein anderer großer Mangel ist, daß den Kunstwerken heutigentags jede feste Bestimmung fehlt. Damit ist in keiner Weise eine Beschränkung des freien Kunstschaffens gemeint; ich will vielmehr sagen, daß ein wahrer Künstler für jedes Werk eine ganz besondere Bestimmung im Auge hat, durch die sich erst sein Umfang, seine Form und Farbe, sein Charakter und Stil festsetzt und erklärt. Klingers Griffelwerke z. B. tragen in dieser Hinsicht eine sehr ausgeprägte Physiognomie, und was Böcklin angeht, so glaube ich sicher, daß er sich seine Bilder stets in ganz bestimmten Umgebungen gedacht hat. Das macht, weil sie echte Künstler sind, die nicht, wie mit Scheuklappen bewaffnet, nur malen und immer wieder malen, sondern der Kunst im ganzen, im Zusammenhange der Künste, leben, und sie in in den Dienst einer künstlerischen Kultur stellen, von dem losgelöst alle Kunst nur eine Spielerei ist. Aber gerade den Eindruck macht die heutige Malerei, daß sie ganz losgelöst von den Bedürfnissen und Bedingungen unseres Lebens in der Luft hängt, daß sie aus dem Bilde unserer Kultur weggewischt werden könnte, ohne eben eine merkliche Lücke zu hinterlassen. Da sah ich z. B. in der Ausstellung der Münchener XXIV, die zu diesen Bemerkungen überhaupt den Anlaß, wenn auch nicht die Ursache bildet, Porträts, die die Züge der dargestellten Persönlichkeiten in so eigenartiger Beleuchtung und Farbenerscheinung wiedergeben, daß der Eindruck selbst in großer Ferne der einer Verzerrung ist. Ob diese Arbeiten als koloristische Studien ihren Wert haben, entzieht sich meinem Urteile; das aber weiß ich, daß sie der natürlichen Aufgabe des Porträts, dem Wesen einer Persönlichkeit malerischen Ausdruck zu geben, durchaus nicht gerecht werden, und daß sich für sie in keinem Hause ein angemessener Platz finden kann. Allerdings giebt es Zeiten, da sich die Kunst wenig um die Forderungen der Genießenden kümmert und suchend und tastend nur sich selbst und ihrer inneren Entwicklung lebt; und in einer solchen Epoche befindet sich ja wohl die Kunst gegenwärtig, obwohl eine so vollkommene Scheidung der Schaffenden vom Publikum auch dann bedenklich bleibt. Dann aber komme ich wieder zu dem Ergebnisse, daß die Künstler ihre Stellung zum Publikum jetzt ganz verkennen; dann dürfen sie nicht erwarten, für diese Interna der malerischen Entwicklung vorläufig in weiteren Kreisen Verständnis zu finden, und dürfen sich kaum beklagen, wenn das Unfertige mißtrauisch, ja ablehnend empfangen wird.

Noch interessanter als diese Porträts war mir eine „Villa bei Florenz" von Benno Becker, — interessanter, weil bedeutender und besser. Dieses Bild stellt sich, in der Nähe gesehen, als eine beinah kindlich-hilflose flache Malerei dar, aus der man kaum das Gegenständliche herauserkennt. Mit jedem Schritte aber, den man zurücktritt, gewinnt es an Form, und in der Entfernung von einigen Metern zeigt es sich als ein wahrhaft schönes Bild, voll von Stilgefühl, getaucht in jene gedämpfte weiche Stimmung, die Becker eigentümlich ist. Aber ich frage wiederum nach der Bestimmung eines solchen Bildes? Welcher Wohnraum wäre wohl geeignet, ihm einen passenden Platz zu gewähren. Man braucht für das Beriechen der Bilder, für das Genießen durch die Lupe gar keine Sympathie zu haben und wird es doch vernünftig finden können, daß ein Bild in den ungefähren und allgemeinen Maßstäben unserer Wohnräume genießbar sei. Denn nur für Einen oder Wenige schafft oder denkt sich noch der Künstler solch ein Bild; hat er es auf eine öffentliche oder private Sammlung berechnet — ja, dann ist allerdings überhaupt eine Verständigung kaum noch möglich.

Ich habe neben manchen in dieser oder jener Beziehung interessanten Werken auf dieser Ausstellung der XXIV nur zwei in ihrer Art befriedigende Bilder gefunden: ein von Bäumen und Büschen umkränztes stilles Waldwasser, das Keller-Reutlingen mit einer feinen und poetischen Stimmung geschildert hat, die sich dem Betrachter wohlthuend und unaufdringlich mitteilt; und eine Aussichtshöhe in der Rheinpfalz von Exter, der hier den Duft seiner Darstellung sich erhalten, aber, wie mir scheint, eine innigere Fühlung mit dem Leben der Natur gewonnen hat, und die lachende Ferne des wohlbestellten Landes mit einer äußerst glücklichen Leichtigkeit und Anmut darstellt. Man erkennt auch vor diesen Arbeiten von neuem, daß das Gebiet, auf dem sich Schaffende und Empfangende am nächsten stehen, und somit die eigentliche Grundlage unserer modernen Malerei, die Landschaft ist. Die Sehnsucht nach liebevoller Versenkung in die Natur, das erhöhte Verständnis für den Reiz der lebendigen Erscheinung an sich, auch ohne die Unterstützung pittoresker Schönheit, und zugleich die vermehrte Fähigkeit, der Natur selbständig gegenüber zu treten und sie zum Ausdrucke des eigenen Seelenlebens zu machen, — das alles wirkt zusammen, um hier allerdings die unverkennbaren Anfänge eines gewissen Stils zu schaffen, auf den auch das Publikum — im grunde mit überraschender Schnelligkeit — einzugehen bereit ist. Auf diesem Gebiete gewährt uns allerdings auch schon die heutige Kunst nicht selten das, was in gewissem Sinne wohl als die eigentliche Leistung der Kunst bezeichnet werden darf: Erhöhung des Lebensgefühls. Ich darf in diesem Zusammenhange die prächtigen Landschaften Wilhelm Trübners nicht übergehen, die zumeist in einer kleinen Sammlung seiner Werke bei Gurlitt zu sehen waren. Betrachtet man die treue Ehrlichkeit, die sichere zwanglose Charakteristik, die schlichte Stimmungsfülle dieser Arbeiten, — welch ein Abstand zeigt sich da sowohl von der interessanten Bedutenmalerei älteren Stils, wie z. B. der Oswald Achenbachs, als von dem Gernegroßtum gewisser Moderner, die das „Moderne im Bizarren und Auffälligen" suchen. Die Freude am Leben (die für ein Kunstwerk unentbehrlich ist, weil ja das Leben sein Gegenstand ist), die warme und wahre Freude am Leben, die sich in diesen Bildern ausspricht, ist es, die die Malerei selbst als Leben erscheinen läßt.

Es gibt noch eine zweite Richtung, in der sich die Anfänge einer Stilbildung zeigen. Ich will diese Richtung der Kürze halber als phantastische Realistik bezeichnen. Von ihr will ich in meinem nächsten Berichte sprechen: dann werde ich auch mich noch mit den beiden „Entdeckten", mit Sascha Schneider und mit Josef Sattler, auseinanderzusetzen haben.

Albert Dresdner.

* Auf **unsre Kunstakademien** ergießt H. Helferich in der „Zukunft" seinen Spott in einem Aufsatze, den er „Malerisch" überschreibt. Einiges, was er sagt, wird doppelt willige Leser finden, jetzt, wo bei Stanislaus Kalckreuths Tode die Frage der Kunstakademien noch mehr besprochen worden ist, als sonst:

Erst den Künstlern unserer Tage gegenüber empfängt das Wort malerisch den Akzent des Unsachlichen. Diese Künstler unserer Tage sind nun vielfach nur Produkte unseres Schulfleißes. Sie würden nicht sein, ihre schätzenswerte Existenz hätte sich vielmehr in bürgerlicheren Gleisen abgespielt, wenn

Digitized by Google

nicht der Staat Akademien geschaffen hätte, die immer größer geworden sind, und jetzt wahre Prachtbauten. Vor diesen Akademien sind Eingänge mit leichten Gittern — mit viel zu leichten Gittern: man braucht nur ein winziges Kapital an Talent, um einzutreten. Und „malerische" Bilder sind die Folge. Aus diesen Anstalten gehen Gemälde hervor, die die niedrige Klasse von denen sind, die mein Freund nicht leiden mag. Ein Goldrahmen thut Einem leid, wenn er leer bleibt, er hat seinen Beruf verfehlt, sagen wir, sobald er nicht mit seinen vier Leisten ein eingesetztes Mittelstück umgiebt. Man kann auch einen Spiegel hineinthun, allein viele Leute ziehen Bilder vor, und diese Bilder — o, mehr Bilder als man denken sollte, daß Rahmen existieren — treten in die Kunstwelt ein. Die Kunsthandlung von X. X. zeigt dann ein neues rahmenfüllendes Gemälde an. Diese Bilder sind ausnahmelos ganz gut gemacht. Unsere Akademien sind so gut, daß sie selbst unbegabtere Schüler vorwärts bringen, — aber das gerade ist ihr großes Unrecht.

Man sieht auf diesen Bildern das Ödeste, das sich die Kunstgeschichte denken kann. Sogenannten „malerischen" Vortrag, sogenannte „malerische" Interieurs, „malerische" Haudegen, „malerische" Unordnungen, „malerische" Kriegsknechte: — Alles quasi malerische Arbeiten, die gemacht worden sind, ohne daß eine malerische Phantasie vorhanden war: wahre Schöpfungen, möchte man sagen, denn es sind Schöpfungen aus dem Nichts. Wären nicht die Häuser, in denen Ateliers gemietet werden können, in den Kunststädten ziemlich häufig, so würden diese Bilder nicht entstanden sein, denn die jungen Leute würden, in Ermangelung eines passenden Logis, in ihre Elternhäuser zurückkehrt sein und die väterlichen Beschäftigungen aufgenommen haben. Akademien und Hauswirte vereinigt haben diese ganze Produktion auf ihrem Gewissen. Aber es sieht nicht so aus, als ob es sich ändern würde. Die Zahl der Akademieschüler vermehrt sich nur, und manche Hauswirte lassen noch weitere unvermietbare Wohnungen zu Ateliers umbauen. Es ist auch wahr, daß diese Thätigkeit viele junge Naturen verlockt. Das Produzieren dieser Werke lernt sich in München und selbst in Berlin, — Amerikaner kommen zu uns und lernen es und verbreiten es auf ihren bisher unschuldigen Erdteil, es ist eine wahre Epidemie.

Mehrere Industrien ziehen daraus Vorteile. Den Spiegelhändlern sind die Akademien schädlich, aber andere Industrien gewinnen. Darf ich auf die Leinwandfabrikation hinweisen und auf die Pinselhändler? Unsere Akademien dienen mit einer außerordentlichen Sicherheit des Erfolges diesen Gewerben, während der Gewinn ihrer Eleven ein nicht so sicherer ist. Denn man darf nicht vergessen, daß sich die Leinwand- und die Pinselhändler immer bezahlen lassen und daß die Bilder sich nur dann bezahlen, wenn sie verkauft werden. Zu der Zahl der nicht verkauften Bilder, hat mir ein Statistiker gesagt, verhält sich die Zahl der untergebrachten wie in einer Lotterie ein Gewinn zu den Nieten; auch wird ein Maler, der solchen Gewinn macht, so angesehen wie ein Wunder. Man kann sagen, daß die Zahl derer, die solche Bilder kaufen, bedauerlich groß ist — denn sie fallen herein —, aber ihre Zahl ist doch nicht genügend, um alle die Bilder, die das Akademieregime erzeugt, auch nur annähernd verbrauchen zu können.

Da nun die Ministerien des Kultus, denen die Akademien unterstellt sind, unmöglich glauben können, daß diese großen Anstalten keine großen Resultate haben, möchte sich eine Umfrage bei unseren Museumsdirektoren vielleicht für einen neugierigen Minister empfehlen. Folgendes Gespräch würde ich mir dann vorstellen. Der Minister: Was halten Sie von den Akademien? Erster Direktor: Je weniger Akademien es gab, desto mehr blühte in den vergangenen Zeiten die Kunst. Zweiter Direktor: Und umgekehrt, Herr Minister, je mehr Akademien es gab, desto weniger blühte die Kunst. Dritter: Viele Lehrer verderben den Brei, Herr Minister. Vierter: Und überhaupt, Herr Minister, es ist ungefähr ebenso wahnsinnig, in Berlin hundertundneunzig, in München gar sechshundert jungen Menschen Unterricht im Malen erteilen zu lassen, wie zu glauben, daß jeder Jahrgang uns Deutschen tausend bis elfhundert Dichter brächte. Wie viele Dichter bringt uns denn ein Jahrgang? Und man glaubt, Maler könnte man zu Hunderten züchten? Es ist doch gut, denkt der Minister, der den Fünften nicht mehr hören will, daß ich diese Anstalten bereits von meinem Vorgänger übernommen habe. Exit der Minister. Doch im Winter führt ihn eine Dienstreise in die Rheinprovinz, Malkastenregion; oder ein Zufall in eine kleinere Stadt, die im Besitz einer Akademie ist, deren Familien in den Eleven ihrer Akademie der Künste ihre maitres de plaisir empfangen. Ein Fest wird veranstaltet, der Herr Minister ist geladen. Da er nun die Künstlerjugend, das „Künstlervölkchen", sieht und entzückt ihre strahlenden Gesichter gewahrt, die heiteren Augen, das „lockige Haar", das kleine Schnurrbärtchen, die Grazie, den gewissen Stolz —: Fühlen Sie sich recht unglücklich, Herr Akademiker?, denkt da der Minister, und wie er ihn tanzen sieht, im Frack, oder, wenn er einer der Lockigsten ist, im Sammetrock, denkt er, man hat mich gruseln gemacht, — immer diese Männer der Theorie! Die Künstler sind ja ganz selig.

Ach, Herr Minister, das sind gar keine Künstler, das werden niemals Künstler sein, das sind Akademiker. Unsere Museen haben nicht auf sie zu zählen, die Sammlungen unserer Kunstfreunde werden sich nie durch sie bereichern. Sie sind nur Akademiker an sich. . . Wissen Sie, Herr Minister, wie diese Tiere heißen, ich glaube, es sind Insekten, die während einer gewissen Zeit glühen, blühen und prächtig sind, während einer von der Natur genau vorherbestimmten Epoche, und nachher fallen sie plötzlich ab, sie leben weiter, aber sie sind grau und unansehnlich? Herr Minister, bei unseren Akademikern denke ich an diese Tierchen. In dieser Epoche sieht sie die Gesellschaft. Nachher ziehen sie sich zurück und werden Photo- oder Xylographen. Doch die Zahlen ergänzen sich immer, und wenn der Herr Minister in fünf Jahren wiederkommen, werden der Herr Minister andere blühende junge Akademiker sehen, und diese werden nicht ahnen, wie unansehnlich ihre Vorgänger geworden sind. Nur die Gebäude bleiben, die prächtigen, die heiter-prächtigen, wie Wilhelm Lübke sagen würde.

Was werden denn die Vorgänger?

Nichts! Schlechterdings nichts! Die Natur kann sie nicht brauchen, mit anderen Worten: die Gesellschaft kann das Künstlervolk nur in dem Stadium, in dem es sich selbst erhält, brauchen, also in den Jahren, in denen es erhalten wird. Die Gattung der Akademiker blüht nur, während sie die Anstalten besucht. Die Anstalten bleiben, nach fünf Jahren kommen andere Eleven, und die alten fallen ins trostlose Philisterium.

Sie könnten ähnliches von unseren Studenten sagen. Auch von ihnen wird nicht ein jeder ein Fürst der Wissenschaft.

Aber jeder, was er studiert hat. Und wenn er nur Tierarzneikunde studiert hat, wird er Veterinärarzt. Aber der Akademiker wird Photograph. Das Philisterium für ihn besteht darin, daß er seine Studien wegwirft. Er kommt irgendwo zu einem Berufszweig, aber der Staat hatte alle Erleichterung geschaffen, um in ihm während des Aufenthaltes in einer monumentalen Anstalt die Meinung aufrecht zu halten, daß er Künstlerfähigkeiten hätte, der Staat hatte ihm einen Professor gegeben, der für ihn dachte, der ihm die Köpfe in so gute Be-

Digitized by Google

leuchtung rückte, der ihm hinter die Modelle einen so passenden Hintergrund schob, daß seine Arbeiten ganz harmonisch wurden. Und als der junge Mann dann allein sein sollte und ihm gar nichts einfiel und das neue Atelier kahl war und das Modell aus sich selbst kein Bild geben wollte und keine Fröhlichkeit der Malkollegen mehr die beginnende Selbsterkenntnis zurückhielt, da merkte er den Mangel an Talent, den ihm die Akademie Jahre lang verhüllt hatte. Und warum verhüllt sie, warum bereitet sie vor? Die wenigen, die der Malerei treu bleiben — selbst unter ihnen findet noch eine weitere Auslese statt: die Scheidung zwischen denen, die nur Malenkönner sind, und denen, die Künstler sind. Und alle Künstler halten die Akademien für nicht gut. Und alle die anderen, die der Akademie dankbar gedenken, denn sie lehrte sie gehen, kommen doch nicht in die Kunstgeschichte, denn sie sind nur Malenkönner und fabrizieren Überflüssiges. Der größte Teil der Eleven aber wandert aus, sie ziehen den Sammetrock ab wie der Invalide die Uniform und ziehen sich in eine kleine Stadt zurück; und da findet man immer einige Studien, darunter immer einen alten Mann mit einem Glanzlicht auf dem Kopf und einem langen weißen Barte in der Riberabeleuchtung, in ihrer guten Stube aufgehängt, — die einzigen Zeugen ehemaliger Träume.

Ist dieses Ende häufig, ist es wirklich die Regel, fragt der Minister? Es ist die Regel, antworte ich. Man könnte auf die vierhundert Eleven, die für das künstlerische Leben verloren gehen, aber vierzig zählen, die wirklich Künstler werden, fragt der Minister. . . Ist etwas hoch gerechnet, erwidere ich: nehmen wir an, daß es vier oder daß es zehn sind. Nun, meint der Minister, in solchem Fall würden wir, die Regierung, wie die Natur sein, gattungerhaltend . . . Wie die Natur bei den Lachsen verfährt, Herr Minister; Myriaden sind zu produzieren, damit eine gewisse Anzahl auswächst?, und die Akademiezeit ist dann als die Schonzeit aufzufassen? Aber glauben Sie, Herr Minister, daß Achill in einer modernen Turnanstalt mit verbesserten Apparaten und Unterricht über die Muskeln noch mehr Kraft entwickelt hätte, als er hatte? . . . Aber, Herr Helferich, es waren homerische Zeiten . . . In der That, Herr Minister, in unseren Zeiten muß man vielleicht mehr nachhelfen.

Da ich nun auf diesem Punkte angelangt bin, wo ich fühle, daß ich auf die Seite des Ministers treten könnte, ziehe ich es vor, diese ideale Diskussion zu schließen, denn erstens kann ich von den Akademien noch ein ander Mal reden, die Akademien laufen mir wirklich nicht weg, denn sie bleiben. Und dann kann ich es nur in beschränktem Maße als meine Aufgabe betrachten, sie zu erörtern; das wäre mehr eine Aufgabe für Volkstribune. Teurer Staat, könnten diese sagen, du ladest viele junge Leute ein, ein halbes Dutzend Jahre auf diesen Anstalten zuzubringen, wenn sie zwei Augen haben, die nicht als farbenblind erklärt sind, und eine rechte Hand, die nicht zittert: Paragraph 1 der Aufnahme. Und du erlaubst, daß diese jungen Leute einen Teil des Winters — in den Tagesstunden auch — thätig sind, um Dekorationen für jene Künstlerfeste zusammenzustreichen (Paragraph a der nicht niedergeschriebenen Satzungen und Gebräuche), die deine Referendare und Bürgerkreise erfreuen, während die guten Anstreicher „im Interesse der Kunst" von Gevattern Schneider und Handschuhmacher, von kleinbürgerlichen und sparsamen Eltern, erhalten werden. Du gibst ihnen Unterricht während langer Jahre, womit du einer gewissen Zahl von Künstlern eine Versorgung gibst, das ist wahr, — aber du schaffst dadurch eine hundertfältig größere Schar von Künstlern, denen zu Liebe du die Zahl der Akademien verhundertfachen müßtest, wenn du sie alle mit Lehrerstellen versorgen wolltest. Du lehrst also diese viel zu vielen Hände das Bildermalen, du weißt, daß diese Bilder nicht verlangt werden, daß sie überflüssig sind; du weißt, fast alle diese jungen Leute werden nachher unglücklich sein oder Photographen werden; und du schließest nicht sofort diese bombastischen Institute? So würde man reden können, doch ist es eine Aufgabe, der nicht jeder gewachsen ist, da es nötig sein würde, sehr viele Bemerkungen über das „Schöne" und die Pflicht, „das Schöne" zu verbreiten, vom Gegner entgegenzunehmen, und doch ruhig zu bleiben. Es ist keine Aufgabe für mich, denn ich glaube, mitten in den gegnerischen Reden würde ich vor diesen Patentsalben davon laufen.

Es giebt aber auch eine höhere Klasse von malerischen Arbeiten. Die untere Klasse umfaßt die, die, ohne daß die Künstler inneren Beruf hatten, aus dem Unterricht der Akademien erzeugt werden können. Diese Arbeiten aus den Akademien vermögen natürlich nicht den Kunstfreund zu fesseln, diese gelehrigen Leistungen: nicht einmal nur so weit, daß er sie verfolgte. Sie sind ihm einfach uninteressant. Die Akademien und die scheinbar „malerischen" Schöpfungen, die i h r e Folgen sind, können nicht den Sammler, das Kunstinteresse, beschäftigen, denn mit der Kunst haben diese Anstalten nicht mehr zu thun, als in der Schreibstunde und in der Leidenschaft des Schönschreibens Berührungspunkte mit der Schriftstellerei liegen.

Dagegen gibt es große malerische Begabungen in unserer Zeit, die auch den interessieren, der sie verfolgen möchte. Das sind Talente, über deren Beruf zur Kunst kein Zweifel herrscht, glänzende, fast phänomenale Begabungen, Köpfe, in denen ein Register alles vorhandenen Malerischen aufgetürmt scheint. Es sind Künstler, über deren malerische Untugenden man reden kann, über deren Untugenden, die eine Kraft sind, es sich zu reden lohnt. Es sind Naturen, die zum Künstlertum erkoren sind und die, wenn es auch keine einladenden Akademien gegeben hätte, jedenfalls Maler geworden wären.

Vermischtes.

*** Zur malerischen Erforschung des Nordpolgebiets.** (Schluß.)

Graf Wilczek sah den »Tegethoff« fern im Polareise viersach übereinander, obgleich dieser den Gesichtskreis des Beobachters noch nicht erreicht hatte, und ich sah die »Hansa« kurz vor ihrem Untergange in völlig gleicher Weise. Die Gebirge, doppelt und dreifach überhöht, sind beständigen Veränderungen unterworfen: aus Kegelbergen werden Würfel, Inseln und Klippen schweben plötzlich frei, selbst verkehrt in der Luft, verschwinden dann völlig oder scheinen auf hohen Felsenstielen emporzuragen.

Die Sonne scheint mehrmals aufzugehen, kann mehrere Tage, ja selbst Wochen früher erblickt werden, als sie thatsächlich den Horizont erreicht, sie ist sehr vergrößert, zu einem Pokale umgewandelt, der am Horizont zu stehen scheint, oder es zeigen sich Doppelsonnen, Sonnenfackeln, Höfe, und seltsamer als alles: das Nebelgespenst, Nebenmonde und Nebensonnen. Wenig entwickelt finden sich deren vier, die wahre Sonne stets in der Mitte. Ich habe aber auch schon bis fünf sich tangierende Nebensonnengruppen, ja selbst solche mit doppelten konzentrischen Kreisen beobachtet, mit zusammen mindestens zwanzig falschen Sonnen und alle durch glühende Radien mit ihrem Mittelpunkte verbunden. Zuweilen geht auch ein Lichtstreif von der wirklichen Sonne aus, rings um den Horizont. Alle diese Lichtbilder in der mit Eisnadeln und Frostnebeln erfüllten Luft sind prismatisch gefärbt. Sinkt die Temperatur auf 40 bis 60 Gra unter Null, dann durchglüht der rote Sonnenball, ungemein vergrößert, kaum die Dünste, alles scheint entfernt, umflort, die Menschen sind im Nu bereift und durch den ausströmenden Atem in Nebelballen gehüllt, darauf sich ihr Schattenbild, gelb

Digitized by Google

umsäumt, erkennen läßt. Öffnet sich eine Meeresspalte, so dringt der Frostdampf turmhoch empor, eine mächtige, weißrauchende Säule, anscheinend kochendem Wasser entstammend, um, einer riesigen Fontäne gleich, seinen Schneestaub herabzusenden, und rings daneben flieht der treibende Schnee in rosaroten Flammenlinien vor dem Winde.

In dieser dahinjagenden Schneeflut sehe ich im Geiste den Eisbären, stets unter dem Winde ist er zu gewärtigen, die Schneeflut begünstigt seine Überfälle, er hat seinen Winterschlaf beendet, ist ausgehungert und wilder als je; ein nie rastender Wanderer, der heute im Smith Sund gesehen werden kann, einige Zeit darauf an den Küsten des Behringsmeeres.

Die Sonne steigt höher und verweilt endlich Tag und Nacht am Himmel. Die Atmosphäre ist ungemein trocken, die Schneefälle hören auf, und die vom Meere durch die Eisdecke dringenden Dünste kondensieren an den Felsengebirgen, die oft noch kälter sind, als die Luft, zu Eishüllen, welche die tiefstehende Sonne mit einem wunderbaren Orange und Rosa färbt: wochenlanges Alpenglühen! Traumhaft, üppig, weich und warm, das genaue Gegenbild der wehmütigen herbstlichen Dämmerung. Die Temperatur überschreitet den Nullpunkt und steigt auf dem Lande selbst bis zu 15 Grad; finstere Wasserluft herrscht allenthalben im Eismeere, so dunkel wie bei einer völligen Sonnenfinsternis oder als stünde ein Gewitter bevor, das fast nie eintritt; die Schneelager der Schollen schmelzen, große, kalte Eisseen bilden sich, welche von trüb hindurch leuchtenden Schneekämmen durchzogen werden.

Den Reisenden, die nach offenem Wasser ausspähen, zur Warnung, das Schauspiel bereichernd, tritt der Eisblink hinzu, ein Refraktionslicht über undurchdringlichem Packeis, oder aus düsteren Wolken fällt ein Sonnenstrahl auf die blitzenden Wasser herab, auf eine grüne Landesbucht, dahinter schattige Basaltburgen ihre violetten Massen erheben. Hat die Sonne ihren Kulminationspunkt erreicht, dann giebt es augenbeirrende Helle, leichte Schäfchen schweben am tiefblauen Himmel, und ultramarin wird das Meer, es ist das nüchterne Alltagsbild des Packeises bei schönem Wetter und in manchen Zügen mit unserer Gletscherlandschaft verwandt. Ballen sich Wolken zusammen, so jagt eine Schattenflut über das Packeis, blaue Felsküsten ragen in der Ferne unter einem Himmel, der stimmungsvoll dem verblaßten Goldschnitte eines Buches gleicht.

In düsterer Luft, aber als Riesenreflektor von einer Lichthülle umgeben, durchschwimmt der Eisberg das bleifarbige Meer, er taucht wohl mehrere hundert Meter tief, und strandet dort, wo das Wasser seichter wird. Seevögel umschwärmen seinen Scheitel, von dem ein Wasserfall hinabstürzt; durch sonnige Nebel erscheint er noch größer, Schneestürme treffen nur seinen Fuß, im Nordlicht aber erglüht sein ganzer Leib. Durch die ungeheure Eislast ist das Meer im Innern ruhig, nur an der Eisgrenze giebt es nie ruhende Brandung; ist diese Grenze auch nicht sichtbar, so ist sie doch stets hörbar.

Das Land sei nie schneefrei, so sagt man, denn die Zeichner haben es stets so dargestellt. Soll doch die sogenannte Schneelinie in den Polarländern mit dem Meeresniveau zusammenfallen. Mag die mittlere Jahrestemperatur indes auch noch so gering sein, wenn nur der Sommer sich etwas über Null erhebt, so giebt es keine Schneedecke. Schon im April verschwindet die zuckerähnliche Hülle der Felsen, im Mai liegt kein Schnee mehr auf der Ebene, im Juni giebt es ausgedehnte Weiden, welche Herden von Rentieren und Moschusochsen zur Nahrung dienen. Da und dort geht man in ellenhohem Grase einher, freilich ist es niemals die dichte Flur unserer Wiesen, die Pflanzendecke ist vielmehr staudenweise unterbrochen und erscheint an anderen Orten nur wie ein kümmerlich angelegter Garten, der ohne reichliche Düngung durch die Vögel absterben müßte. Blütenpflanzen decken den Boden indes oft so dicht, daß man geschlossene Flächen antrifft, welche bald gelb schimmern, durch Papaver nudicaule, Ranunculus- und Draba-Arten und Löwenzahn, bald lebhaft karmin, durch Silene und Saxifraga oppositifolia, oder blau durch das Vergißmeinnicht, oder weiß durch das Cerastium. Dürftige Einöden wechseln mit anmutigen, ja farbenprächtigen Fluren; besitzt doch Grönland nicht weniger als etwa 300 Blütenpflanzen. Es ist eine Folge des monatelangen Polartages, daß die Meereshöhe als Vegetations-Bedingung sich weniger fühlbar macht, als in Europa, und daß man fast alle Spezies der Ebene auch auf den Bergen erblickt. Ja, gerade die Bergabhänge zeigen oft den reichsten Pflanzenschmuck, weil sie durch die Sonne fast senkrecht bestrahlt und durch das Sickerwasser feucht erhalten werden. Im übrigen ist es nicht die Kälte an sich, sondern ihre lange Dauer, welche hier den Pflanzenwuchs beschränkt. Sobald die Sonne nicht mehr untergeht, tritt die Schneeschmelze unerwartet plötzlich ein, die Ebenen verwandeln sich in Moore, darüber lagert eine heiße, schwingende Luft, in welcher Moskitoschwärme abends zu erblicken sind, Bäche und Flüsse überschwemmen das tiefere Land und befreien die Berge von den winterlichen Niederschlägen. Besonders günstig gelegene Abhänge, solche im Innern der Fjorde, sind von Alpenrosen (auch blühenden), Heidelbeergestrüpp (auch mit reifen Beeren), Kriechweiden, Zwergbirken, Andromeda, Ranunkeln und Anemonen bedeckt, die, so klein sie auch sein mögen, der Gesamtheit grünliche Färbung verleihen, welche sich tief in den Herbst hinein erhält, weil seine Temperatur der des Frühlings weit überlegen ist.

Insbesondere ist Ostgrönland von großer Schönheit, sein ungeheurer Kaiser Franz Josefs-Fjord übertrifft Norwegen, man könnte ihn mit den penninischen Alpen vergleichen, beschränkt man die Vegetation und denkt man sich ihre Thäler vom Meere erfüllt, unzählige Eisberge darauf, welche gleich Perlen umherschwimmen. Grünliches Land zur Seite, darüber Felswände von 2000 und dahinter Berge von 4000 Metern, wohl eines der großartigsten Bilder der Erde. Ich habe nie etwas Schöneres gesehen."

Inhalt: **Die neue Ästhetik.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. Wilhelmine Buchholz. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Das naturalistische Melodramen. — Bildende Künste: Briefe über bildende Künste. Gegen die Kunstakademien. — Vermischtes: Zur malerischen Erforschung des Nordpols. (Schluß.)

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

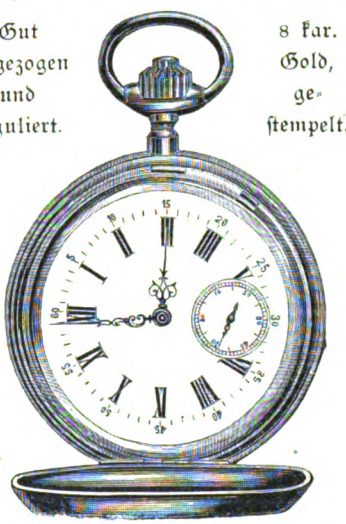
Landschaftsstudien
von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39)
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.
Ergebenst
Albert Neuhauser.
22

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's Repetier-Mechanik
prämiiert
Franz Lindner,
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.
Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden **Künstlern anerkannt** (67
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.
BIERSTEDT X. A. DRESDEN.

Jede Dame ist! im Stande altdeutsche gepunzte Lederarbeiten als schöne Geburtstags-u. Gelegenheitsgeschenke herzustellen. Werkzeugkästen mit Anleitung und Vorlagen hierzu. Preis M. 6, M. 10, M. 15, M. 40.
Neueste u. solideste Holz- u. Leder-Plattbrennäpparate für Industrielle u. Dilettanten. Preis M. 20. M. 26 u. M 31.
PATENT BRENNAPPARAT **Mk. 6,50.**
Gustav Fritzsche, Leipzig,
König. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat. 42

Goldne Remontoiruhr
mit Doppeldeckel.
(Sprungdeckel über'm Zifferblatt)
40 Mark Anzahlung.
Rest in 5 Monatsraten à 8 Mark. Bei Baarzahlung 5% Rabatt.
2 Jahre schriftliche Garantie.
Gut abgezogen und reguliert. 8 kar. Gold, gestempelt.



Nr. 805. 8 kar. gold. Remont.-Uhr mit Sprungdeckel, Ankergang, 15 Steine, hochfeines präcises Werk, M. 80.—
Ratenzahlung für Beamte.
Illustr. Preisbuch gratis und franko.
Carl Holl in Cannstatt.
Goldwarenfabrik. (64

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens, (43
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, 1 Via Tornabuoni, Florenz.

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
H. Meyer Wwe. (61
Lederhandlung, Braunschweig.

Verlag v. Georg Siemens in Berlin W. 30.
Das Reichstagshaus in Berlin.
Von Maximilian Rapsilber. Pr. 1,50 M.
Das mit zwei Illustr. u. dem Bildnis des Erbauers geschmückte Werkchen wird allen denen willkommen sein, die sich über die Baugeschichte u. künstlerische Ausgestaltung des Hauses in ausführlicher Weise unterrichten wollen. Die Schrift ist auf grund eingehender Studien des gesamten Aktenmaterials verfaßt, für das Geschaffene standen dem Autor ausführliche Erläuterungen durch berufene Fachmänner zu Gebote. (69

Photographische Apparate
Specialitäten und Neuheiten
compl. v. 10-600 Mark.

Gebr. Junghans
DRESDEN-A. — Pillnitzerstr. 11.
Verkauf zu Original-Fabrikpreisen (68
FILIALE:
WIEN I, WEIHBURGGASSE 18.

Tüchtige objektive Recensenten
für bessere Werke der schönen Literatur gesucht. Uebersendung von Recensionsexemplaren nach Wahl der Redaktion. Honorar 10 Pf. für die elfsilbige Zeile. Mit gedruckten Recensionen belegte Anträge sind zu richten an die Redak. des **Deutschen Dichterheims** in **Wien,** VIII. Querspergstraße 5. (58

K. M. SEIFERT
Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).
Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen' Ständerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.
Auserlesene Kunstbronzen deutscher., französ., italien. und russischer Meister.
Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.

Digitized by Google

Einladung zur Subscription auf

Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B.,
Professor der Aesthetik,

Allgemeine Kunst-Geschichte.

Die Werke der bildenden Künste vom Standpunkte der
Geschichte, Technik, Aesthetik. (70

Diese neue Kunstgeschichte umfasst die Werke der **Baukunst**, der **Bildhauerei** u. der **Malerei** von den ältesten Zeiten bis auf unsere Tage.

Ein sehr reicher und ausgesuchter Bilderschmuck, nach den besten und neuesten Vorlagen und Originalen beschafft, erläutert Schritt für Schritt den Text.

Das abgeschlossene Werk in seinen drei Bänden mit einen Gesammt-Umfang von 1800 bis 2000 Seiten Lexikon-Format, mit über **1000 Illustrationen** und mehr als **120 ganzseitigen artistischen Beilagen** erscheint

in ca. 25 Lieferungen à Mk. 2.—

Lieferung 1 wird auf Wunsch von jeder Buchhandlung zur Ansicht abgegeben, sowie auch von der Verlagshandlung

Einsiedeln (Schweiz) **Benziger & Co.** **Waldshut** (Baden) und **Köln** a/Rh.

...Obwohl das Werk eines kathol. Geistlichen.... ist diese Kunstgeschichte doch völlig frei von jeder einseitigen religiösen Tendenz. Vor allen ähnlichen Werken hat sie den Vorzug, dass sie neben den geschichtlichen Gesichtspunkten die technischen und ästhetischen besonders berücksichtigt ... Vor allem aber wird der Aufwand von gut gewählten meist vortrefflich ausgeführten Tafeln in Licht- und Farbendruck und von Illustrationen im Text angezogen.....

Seemann's Litterar. Jahresbericht 1894., Prof Dr. Adolf Rosenberg.
und **F. Volkmar Weihnachtskatalog 1894.**

Heft 7 erscheint im Februar 1895.

Verlag v. Georg Siemens, Berlin W. 30.

Das Reichstagshaus in Berlin. Eine Darstellung der Baugeschichte und der künstlerischen Ausgestaltung des Hauses von **Maximilian Rapsilber.** Mit 2 Illustrationen und dem Bildnis des Erbauers. Preis 1,50 M.

Die Paläste des homerischen Epos mit Rücksicht auf die Ausgrabungen Heinrich Schliemanns von Dr. **D. Joseph,** Baumeister, Dozent an der Humboldt-Akademie zu Berlin. 2. verb. u. verm. Aufl. Mit 2 Tafeln. Preis 2 M.

Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen. Von **Franz Friedrich Leitschuh,** Dr. phil., Privatdozent an der Universität Strassburg. X u. 473 Seiten. gr. 8°. Mit zahlreichen Abbildungen im Text. Preis 12 M. Geb. in Hlbfrzbd. 13,50 M

Das Werk bietet zum ersten Male den Gelehrten wie den Gebildeten überhaupt das Material für Erkenntnis und Würdigung der hochinteressanten Malerei unter den Karolingern in bequemer Uebersicht und unbedingter Zuverlässigkeit.

Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Von **Alois Riegl.** Mit 197 Abbildungen im Text. Preis 12 M. In eleg. Hlbfrzbd. 14 M. (Inhalt: I. Der geometrische Stil. — II. Der Wappenstil. — III. Die Anfänge des Pflanzenornaments und die Entwicklung der ornamentalen Ranke. — IV. Die Arabeske.)

Einige Urteile namhafter Fachgelehrten über das Werk (16 S. 8° m. Illustr.) sind kostenfrei v. d Verlagsbuchhandlung zu beziehen. Von demselben Verf. erschien:

Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie. Von **Alois Riegl.** 82 S. 8°. Preis 2 M.

Thorwaldsens Darstellung des Menschen. Ein kunstgeschichtlicher Umriss von Dr. **Julius Lange,** Professor an der Universität Kopenhagen. Ins Deutsche übertragen von **M. Mann.** Mit 8 Vollbildern und 16 Textillustrationen Preis 5 M. Eleg geb. 6,50 M.

Eine überaus fesselnde, geistvolle Darstellung, deren litterarischer Wert durch die Wiedergabe höchst interessanter Handzeichnungen Thorwaldsens wesentlich erhöht wird. (71

Malerinnen-Schule
Karlsruhe

Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.

Lehrplan und nähere Auskunft durch **Max Roman,** Maler und **Otto Kommer,** Maler. (33

F. Wolff & Sohn's Toiletteseifen sind die besten zur Erhaltung einer zarten weissen Haut.

Indische Blumenseife
hochfeine Toiletteseife, 50 Pf. pr. St.

PALMITIN-SEIFE
neutral - gut - billig.

für Familien u. Kinder. Das Stück à 25 Pf.
in allen Städten Deutschlands.
F. Wolff & Sohn, Karlsruhe
Filiale: Wien I, Wollzeile 9. (68

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Klein & Volbert.
Lithographische Kunstanstalt.
Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 15.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

10. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Die neue Ästhetik.

(Schluß.)

3. Allgemeines zur Methode.

So lange man über das ästhetische Verhalten Untersuchungen anstellt, hat man sich entweder an die äußeren Bedingungen (die doch nur indirekte sind) gehalten und die bestimmten Eigenschaften festzustellen gesucht, welche jeder Gegenstand haben müsse, um schön zu sein — oder man hielt das ästhetische Verhalten für einen Gehirnprozeß oder -Zustand, einen inneren angeborenen Sinn, man nahm ein besonderes geistiges Vermögen an, die ästhetische Urteilskraft. So wurde ja allgemein von der Philosophie bisher auch das Denken für ein Produkt oder einen Zustand des Gehirns, oder für eine physiologische Funktion desselben gehalten. Davon ist man jetzt abgekommen.*

Für die neue Ästhetik ist nun als Ausgangspunkt zu betonen: Das ästhetische Verhalten ist kein Gehirnprozeß, beruht auf keinem besonderen innern Sinn oder Vermögen, ist auch keine physiologische Funktion des Gehirns. Wir haben es vielmehr bei demselben mit einer bestimmten, eigenartigen Beziehung zwischen physiologischen Prozessen und den ausgesagten Urteilen zu thun. Um die Art derselben festzustellen, wollen wir vorerst einmal sehen, was für Beziehungen wir überhaupt kennen.

Wir wissen, daß in der Welt jede Erscheinung zu einer andern in einer gewissen Abhängigkeit steht, welche Abhängigkeit wir Beziehung nennen. Dieser Beziehungen sind uns mehrere bekannt. Es stehen z. B. Vater und Sohn in einer Beziehung, welche wir als kausale bezeichnen, weil der Vater die Ursache (causa) seines Sohnes ist. Hinwiederum ist aber der Sohn Ursache, daß der Vater eben „Vater" ist. Weil aber in diesem Falle der Sohn selbst (als Handelnder) gar nichts zu der Wirkung beiträgt, sondern weil einfach sein Vorhandensein genügt, um seinen Erzeuger „Vater" zu nennen, so liegt hier, wo das Hauptgewicht auf der Benennung ruht, nur eine logische Kausalbeziehung vor.

Es können aber noch auf andere Weise zwei Dinge enge und unzertrennlich mit einander verknüpft sein, nämlich ohne daß wir behaupten könnten, sie hingen so von einander ab, daß immer das eine die Ursache des andern ist.

Wenn wir bei Regen am Himmel einen Regenbogen erblicken, so wissen wir: Ursache desselben ist die Sonne; diese steht also zum Regenbogen in kausaler Beziehung. Es ist uns aber auch bekannt, daß wir mit jedem Wechsel unseres Standpunktes einen andern Regenbogen schauen, insofern als mit unserer Fortbewegung immer andere Tropfen in diejenige Lage zu Sonne und Auge kommen, die zum Entstehen der Wahrnehmung des Regenbogens nötig ist. Zwischen Beobachter und Regenbogen haben wir hier eine Beziehung eigentümlicher Art, welche wir nur dadurch in Worte bringen können, daß wir sagen: Beide stehen

*) Vgl. des Verfassers „Biomechanische Grundlegung der neuen Allgemeinen Erkenntnistheorie". (München, Ackermann, 1894.)

Digitized by Google

derart zu einander in Beziehung, daß, wenn der Beobachter seine Stellung verändert, dann sich auch der Regenbogen verändert. Diese Beziehung ist gewiß keine ursächliche, denn der Beobachter erzeugt ja nicht den Regenbogen, und noch viel weniger ist sie eine logische. Sie ist eine Zuordnung mit veränderlichen Gliedern, und wir nennen sie: funktionale. — Ich will hierfür noch ein weiteres Beispiel anführen. Wir sagen, etwas ist nach dem goldenen Schnitt geteilt, z. B. ein Fensterkreuz, wenn der obere kleinere Teil sich so zu dem untern größeren verhält, wie dieser zur ganzen Fensterhöhe. Das ist der Fall, wenn etwa der obere Teil gleich 55 cm, der untere gleich 89 ist; denn es verhält sich alsdann 55 gerade so zu 89, wie 89 zur Summe von 55 und 89. Machen wir den einen Teil größer, so muß auch der andere größer werden — oder wir haben eben keinen goldenen Schnitt mehr. Auch hier ist nicht der eine Teil Ursache des andern, sondern es besteht nur eine solche Zuordnung zwischen beiden, daß, wenn der eine so, dann der andere so ist, weil beide unter demselben Gesetze stehen.

Allem menschlichen Verhalten liegt nun eine analoge Beziehung zugrunde. Die auf unser Auge, Ohr u. s. w. einwirkenden Reize unserer Umgebung, die Lichtstrahlen, Schallwellen u. s. w. sind direkte Ursache einer Reihe unendlich mannigfaltiger physiologischer Vorgänge in unserm Hirn. An solche Vorgänge knüpfen sich nun alle unsere Wahrnehmungen, die Vorstellungen, die Gefühle und Gedanken. Das ist jedoch nicht so zu verstehen, daß die physiologischen Vorgänge unsere Gedanken u. s. w. ursächlich erzeugten, wie etwa die Leber Galle erzeugt. Sondern: Mit den Gehirnvorgängen üben wir durch unsere Erfahrung und Erziehung bestimmte Werte als deren Benennungen ein; wir ordnen jedem Vorgang eine bestimmte Aussage zu, und verbinden beide Größen dann derart mit einander, daß mit jeder noch so kleinen Änderung des Gehirnzustandes auch eine Änderung der Aussage eintritt. (Schrauben wir die Lampe herunter, so sagen wir: „es wird dunkel," sehen wir die Blätter von den Bäumen fallen, so sagen wir: „es wird Herbst" u. s. w.) Eine solche Beziehung, wie sie allgemein allen menschlichen Aussagen zugrunde liegt, nennen wir dann eine logische Funktionalbeziehung.

Diese Einleitung war nötig zur Begründung der jetzt zu stellenden Fragen. Denn jetzt drängt sich uns auf: Wenn wir es beim ästhetischen Verhalten mit einer Beziehung zwischen Gehirnprozessen und Aussagen zu thun haben — welcher Art ist dann diese Beziehung, oder 1) für was wurde sie bisher gehalten, und 2) für was müssen wir sie jetzt halten? Diese Fragen haben uns hier zu beschäftigen.

Die Fragestellung, wie sie bisher aller Ästhetik zugrunde gelegen, ist kurz diese: „was ist das Schöne?" oder, „durch welchen Charakter, welche Bedingungen ist eine Sache schön?"

Durch diese Fragestellung, wie überhaupt durch den Gebrauch des Substantivums „das Schöne" als etwas Absolutem, Objektivem, Überall-Gültigem, wurde man, wie ich gezeigt habe, dazu verleitet, die Bedingungen dieses „Schönen" in seinen, d. h. in des Objektes Merkmalen und Formen zu suchen. Und zwar durchgängig. Ob man ein Verhältnis- oder Ebenmäßiges aufstellte, ob man die äußere Form bestimmte, oder den innern Grund aller Schönheitsbestimmtheiten, den einen „Begriff", die „Idee" u. s. w., allen Behandlungsarten lag doch dieser Satz zugrunde: das Schöne ist gebunden an bestimmte objektive Merkmale und Formen (auch die „Gegenwart der Idee im Sinnlichen" ist in diesem Sinne ein objektives Merkmal). So wie diese vorhanden sind, sei auch das Gefallen an ihnen da. Mit andern Worten: die Merkmale seien Ursache des ästhetischen Gefallens. Ob wir uns der Form- oder der Gehaltsästhetik zuwenden: bei beiden finden wir denselben Satz. Für die Gehaltsästhetik liegt der Grund des Gefallens im Gehalt, für die formale in der Form. Man verband also Form und Gehalt ursächlich mit dem Gefallen, das heißt, man nahm die Beziehung zwischen beiden als eine kausale.

Weil man in bestimmten Fällen diesen oder jenen Eigenschaften ein ästhetisches Gefallen zugeordnet vorfand, so sagte man einfach: jetzt haben wir's; diese Eigenschaften sind der Grund unseres Gefallens. Man berücksichtigte wohl mehr oder weniger, daß es sich beim ästhetischen Verhalten um „Gefühle" handele, aber anstatt die Bedingungen derselben physiologisch zu fassen, griff man immer mit sichtbarer Freude auf die objektive Seite über, um sie dort aufzusuchen.

Ich will einige Beispiele dafür bringen. Symmetrie, Takt, Proportionalität haben von jeher eine große Rolle in der Ästhetik gespielt. Ein Objekt vermag zu gefallen durch die Proportionalität seiner Teile! Natürlich bleibt das eine ganz leere Bestimmung, sobald nicht gesagt ist, welche Proportionalität von allen denkbaren gemeint ist. Schon frühe ist man deshalb daran gegangen, diese nähere Bestimmung zu geben. Ich erinnere an den sogenannten Kanon der Ägypter und Griechen, an die Versuche einer Proportionslehre von Dürer, Nic. Poussin und Andern. Auch Zeisings und seiner Anhänger Versuch, unser Gefallen auf das Vorhandensein des goldenen Schnittes zurückzuführen, gehört hierher. Nun ist aber die Grundfrage: „Warum gefällt ein Objekt?" gar nicht beantwortet, sondern nur verschoben, wenn ich höre: es ist in dieser oder jener Proportionalität gebildet. Denn jetzt frage ich: ja,

Digitized by Google

worauf begründet sich denn das Gefallen an dieser oder jener Proportionalität? Und darauf weiß der Ästhetiker keine Antwort — oder nur: diese gefallen an sich selbst. Sie gefallen, weil sie gefallen! Das moderne, naturwissenschaftlich-philosophische Denken kann sich nicht mehr mit Notbehelfen wie solche A-priori-Annahmen begnügen.

Oder! Es sagen die Symboliker, welche in andern Aufstellungen der hier vertretenen Richtung noch am nächsten stehen: „die Oktave ist wohlgefällig" und glauben das erhärten zu können durch den Hinweis auf bestimmte Schwingungs- und Zahlenverhältnisse. Aber auch dadurch ist die Grundfrage nicht beantwortet, sondern nur verschoben. Denn warum nun gerade diese Schwingungsverhältnisse gefallen, das wird nicht gesagt. Das Wohlgefallen an der Harmonie gleichzeitiger Tonempfindungen ist eben gar nicht direkt von irgend welchen Zahlen- und Schwingungsverhältnissen, ist direkt nur von bestimmten Verhältnissen unseres Gehirns abhängig. Von diesen sagt aber die bisherige Ästhetik gar nichts. Man braucht blos die Völkerkunde zu Rate zu ziehen, und man wird das Unrichtige all der so allgemein hingestellten Bestimmungen finden.

Post hoc, ergo propter hoc, weil zwei Dinge zusammentreffen, ist das eine der Grund des andern. Das war der falsche Satz, nach welchem bisher fortwährend normiert wurde. Man übersah dabei: Form, Gehalt, Materie, und überhaupt das ganze Objekt mit all seinen Eigenschaften ist doch nichts als ein physiologischer Reiz. Der Reiz aber kann doch direkt nur Ursache von gewissen physiologischen Gehirnprozessen sein. Da nun das ästhetische Gefallen kein Gehirnprozeß ist, so ist auch der Reiz, also in unserem Falle das Kunstobjekt mit all seinen Merkmalen nicht direkte Ursache des Gefallens und seiner ausgesagten Urteile.

Hiermit sind wir zu der Überzeugung gelangt: „es ist zwar die Beziehung zwischen den Objekten und den Gehirnprozessen eine kausale, aber diejenige zwischen den Gehirnprozessen und den ästhetischen Urteilen ist keine kausale — und auf letztere allein kommt es bei der Lehre vom ästhetischen Verhalten an.

Mit diesem Ergebnis treten wir an unsere zweite Frage heran: Für was müssen wir diese Beziehung jetzt halten? Nun ist klar, daß das ästhetische Verhalten ein Teil des allgemein menschlichen Verhaltens ist, für welches wir oben die logische Funktionalbeziehung als maßgebend hinstellten. An diese hätten wir uns also zu halten.

Danach läge die Sache so: Die Bestandteile unserer Umgebung, zu welchen ja auch die Kunstwerke gehören, sind direkte Ursachen nur für gewisse Gehirnprozesse. Diesen sind alsdann unser ästhetisches Gefallen oder Mißfallen mit seinen Urteilsformen „schön", „unschön" und allen ihren Abwandlungen funktionell zugeordnet durch Anlage, Erziehung, Übung und sonstige Momente, welche wir alle in dem Ausdruck „Vorbereitung" zusammenfassen. Der Zusatz „funktionell" will dabei nichts anderes bedeuten, als daß die Beziehung eine solche ist, daß, wenn sich die Gehirnzustände ändern, dann sich auch die abhängigen Urteilsformen ändern.

Was ist nun hiermit erreicht? Vor allen Dingen dies: „wir haben es mit einer Beziehung zu thun, deren beide Faktoren so unzertrennlich an einander geknüpft sind, daß wir niemals für einen allein irgendwelche Forderungen aufstellen können. Wir können nicht sagen: das Kunstwerk muß so und so beschaffen sein, z. B. einheitlich, widerspruchslos, harmonisch, charakteristisch, es muß sinnbildlich aufgefaßt werden können u. s. w. Wir können andererseits aber auch nicht sagen: das Individuum muß so und so sein, z. B. es muß „ein geistig hochentwickelter, reifer Mensch" sein, es muß „unbefangen", „unbeteiligt", „uninteressant" sein u. s. w. (vgl. Maximilian Klein: „Ästhetik auf naturwissenschaftlicher Grundlage", Naturwissen. Wochenschr. 94, Nr. 25). Diese Forderungen waren die unvermeidliche Folge davon, daß man allmählich einzusehen begann, man ergründe durch Aufstellungen ersterer Art allein nicht das ästhetische Verhalten. Aber sie ähneln einer etwaigen Bestimmung: beim goldenen Schnitt muß der eine Faktor 5 sein, oder dergleichen. Auch hier läßt sich für keine Seite eine kategorische Forderung aufstellen.

Genau so liegt beim ästhetischen Verhalten eine Beziehung zwischen Gehirnprozessen und Urteilsformen vor, welche einander unter dem biologischen Gesetz der Lebenserhaltung immer genau nachfolgen: ändert sich das eine Glied, so ändert sich auch das andere. Sogenannte „Kunstgesetze" gibt es hiernach nicht mehr, wie ich schon im vorigen Aufsatze betonte. Was die bisherige Ästhetik an solchen aufstellte oder für solche hielt, das waren — wenn nicht nur individuelle Ansichten — so doch wenigstens keine von allgemeiner, d. h. menschheitlicher Gültigkeit. Oder es waren Stilgesetze. Diese bleiben auch ferner bestehen, denn sie sind ja nicht abhängig vom aussagenden Individuum, sondern vom Material des Kunstwerkes. Sonst aber kennt die neue Ästhetik keine Vorschriften, keine Regeln, keine exakten Bestimmungen im Sinne der älteren, weder für das Individuum, noch für das Kunstobjekt.

Dem wird man nun entgegensetzen: jede Wissenschaft hat es doch zu thun mit Aufstellung des Allgemeingültigen, Gemeinsamen in Form von Gesetzen, sonst ist sie ja keine Wissenschaft mehr! Wie ist das nun hier möglich? — Darauf ist dann zu erwidern, daß auch die neue Ästhetik ihre Gesetze haben wird, nur in einer

Digitized by Google

andern Form als bisher. Und diese andere Form ist eine Folge der Erkenntnis, daß wir es in unserem Fall mit einer Funktionalbeziehung zu thun haben. Bei jeder Wissenschaft, in welcher es sich um stete Beobachtung einer Beziehung zwischen zwei veränderlichen Größen handelt, die aneinander geknüpft sind, wird man ganz von selbst alle Ergebnisse in die Form von Bedingungssätzen kleiden, deren jeder Teil eingeleitet ist mit „wenn" und „dann" (oder ähnlich), wie es schon häufiger im Verlauf dieser Untersuchungen geschehen ist. So thut es z. B. die Mathematik: wenn unter den Bedingungen des goldenen Schnittes der eine Faktor 3 ist, dann ist der andere 5; wenn der eine 5 ist, dann ist der andere 8 u. s. w.

Das, was die neue Ästhetik als ihre Ergebnisse hinstellen wird, kann sie in keine andere Form kleiden. Sie wird stets mehr oder weniger scharf konditional formulieren — natürlich nicht immer in der nur hier einseitig starr betonten, vorbildlichen Art. Diese Methode reiner Beschreibung hat einen großen Vorzug. Ein Beispiel soll das verdeutlichen.

Wenn man für das Licht einer Lampe festsetzt, sie müsse so und so viel Kerzenstärke haben, damit (bei Voraussetzung einer bestimmten Empfindungsfähigkeit des Individuums) die Aussage erfolgt: die Lampe brennt „hell", so wird man hiermit offenbar der Relativität der Aussagen nicht Herr. Denn komme ich aus einem stärker erleuchteten Raume, so ist mir das Licht der gedachten Lampe zu gering, während ich von jemandem, der von der Straße hereinkommt, bei derselben Lampe leicht die Aussage erhalte: „blendend hell". Ich begnüge mich also lieber damit, gar keine Bestimmungen für die „nötige" Lichtstärke zu geben, sondern konstatiere einfach: wenn die Aussage „hell" lautet, dann liegen — diese und diese Zentralorgan-Änderungen vor; bei der Aussage „dunkel" andere (wobei also die Lampe selbst ganz aus dem Spiel bleibt, da ja auch die Aussage nur indirekt von ihr abhängig ist). — Ich übertrage das auf ein Beispiel aus dem Bereich der Kunst. Ich setze an Stelle der Lampe z. B. Klingers Pietà und an Stelle der Aussagen „hell" und „dunkel" irgend welche ästhetische Worte z. B.: der verehrungswürdige Vorwurf ist „profaniert" oder: das Werk ist von „tief ergreifender" Wirkung. Und ich schließe wiederum nicht auf die Eigenschaften des Objekts, sondern nur auf bestimmte Zentralorgan-Änderungen. Und zwar beschreibe ich dieselben nur, konstatiere sie nur — ich fordere sie nicht; das wäre Sache der praktischen Erziehung, nicht der theoretischen Wissenschaft der Ästhetik.

Die bisherige Ästhetik drängte dem Beschauer und der Kunst Vorschriften auf, deren zwingende Notwendigkeit nicht zu ergründen war. Sie waren eben aus einem Denkergehirn entsprungen, nicht aus dem Vorgange selbst; in ihnen lag also sowohl die Möglichkeit, daß sie richtig, als daß sie falsch waren. Und wenn sie richtig waren, so fehlte doch der Grund, warum sie es waren. Ohne diesen aber kann es keine Regel zur Allgemein-Anerkennung bringen.

Die neue Ästhetik hält sich darum zunächst und in erster Linie an die Aussagen, nicht an die Kunstwerke — oder vielmehr an letztere nur, insofern sie dieselben auch als Aussagen eines Künstlers nimmt. Und sie sagt dann: wenn diese und diese Aussagen vorhanden, dann müssen diese und diese Gehirnvorgänge vorliegen. Haben wir letztere dann biologisch begründet, geordnet und — nicht minder wichtig — auch benannt*, dann können wir umgekehrt sagen: wenn diese und jene Gehirnvorgänge (Änderungen) vorliegen, dann haben wir das von ihnen abhängige ästhetische Verhalten; erstere bilden zu letzterem die allgemeinste, aber auch unumgänglichste biomechanische Grundlage; sie sind Gesetz.

Dahin ließe sich also zum Schluß die erste Aufgabe der Ästhetik zusammenfassen: Untersuchung der Bedingungen, von welchen allein unsere ästhetischen Urteile direkt abhängen. Dann in zweiter Linie käme die Untersuchung derjenigen Bedingungen, von welchen diese Urteile indirekt abhängen (das was man bisher, ungenau genug, die „objektiven" Bedingungen nannte). Hier würden sämtliche Kunstmittel (allgemeine und besondere), sowie das Material nach seinen Bedingungen u. s. w. zu untersuchen sein. Die aufzustellenden Gesetze wären aber wieder, gänzlich unabhängig von jedem individuellen und interindividuellen „Geschmack" nur solche der anorganischen und organischen Natur (morphologische Gesetze u. s. w.) Die müssen für uns die feste Norm, den festen Maßstab zu jeder Wertschätzung abgeben. Für diese zweite Aufgabe allein hat die bisherige Ästhetik wertvolles Material geliefert. Die erste ist in ihrer Art völlig neu. Ihre Lösung ist das hauptsächlichste Ziel, auf welches hingearbeitet wird, ein Ziel, das einstweilen wohl noch für gar manchen als überhaupt unerreichbar erscheinen mag. — Das kann nur die Zeit entscheiden.

Fr. Carltanjen.

---

* In wie weit dies schon für die Allgemeine Erkenntnistheorie geschehen, darüber giebt des Verfassers oben angeführte Arbeit näheren Aufschluß.

Digitized by Google

Dichtung.

Rundschau.

* Schöne Literatur.

Totentanz. Von Adolf Frey. (Aarau, H. R. Sauerländer & Co., 3,40 Mk.)

Der uralte Gegenstand der Totentänze hat von je die bildenden Künstler in unvergleichlich stärkerer Zahl angezogen als die Dichter. Die Symbolik des Gerippes mit Sense und Hippe, durch die ein asketisches Christentum den Genius mit der gestürzten Fackel ersetzt hat, spricht, zu Lebendigen in Beziehung gesetzt, so unmittelbar durch das Auge zum Geist, daß der ästhetische Grund für diese Thatsache ohne weiteres klar liegt. Und zu diesem ästhetischen Grunde kamen noch andere aus der Kultur der Vergangenheit hinzu. Jetzt hat sich den neuen bildenden Meistern des Totentanzes, an deren Spitze Klinger steht, ein Poet gesellt, der als Lyriker sehr begabte Schweizer Adolf Frey.

Auch sein Totentanz ist eine kleine aber inhaltreiche Folge von Einzelstücken, von Bildern. Wir wollen voranstellen, was wir zu bemängeln haben: wir wünschten, diese Folge von Einzelstücken wäre in festerer Komposition zu einem Ganzen gefügt. Frey giebt nach dem kurzen Präludium „Vor meiner Kammerthür" als eine Art Prolog im Himmel das schöne Gedicht „Am Anfang", dann aber reihen sich ohne klare Entwicklung die Gedichte einfach wie die Perlen einer Schnur bis zu dem abschließenden „Und also in Ewigkeit". Selbst der Griffelkünstler Klinger hat die Bilder seiner Zyklen „Vom Tode" zu organischer Komposition miteinander verwachsen lassen. Und wir sollten denken, dem Dichter ständen noch mehr der Mittel zu solchem Zwecke frei, als dem Zeichner, wünschenswert aber müßte dem Poeten das Zusammenfügen in eine größere Form einfach deshalb sein, weil er nur so eine große Steigerung von den einzelnen Bildern zu den sammelnden Vorstellungen erreichen und aus dem Grausigen das Erhabene mit voller Wucht hervor treten lassen könnte. Gerade dadurch erzielt ja auch Klinger seine höchste Wirkung.

Wenn wir aber glauben, daß Frey etwas noch Bedeutenderes hätte schaffen können, so bekennen wir doch freudig, daß er etwas Bedeutendes in der That geschaffen hat. Sein „Totentanz" gehört auch so, wie er ist, unter den lyrischen Erscheinungen der letzten Jahre immerhin zu den allerbesten. Bietet er doch wieder einmal mehr als sogenannte, wieder einmal ursprüngliche Lyrik. Eine tiefe Menschlichkeit giebt sich hier kund mit einer reifen Kunst, die sich von jeder Verirrung ins Rhetorische sowohl wie in das Sprachstammlerische oder aber Virtuosenhaft-Manieristische der „Jüngsten" gleich frei hält. Der Kunstmittel der echten Lyrik wohl bewußt und ihrer völlig Herr, hat Frey als Dichter jene echt künstlerische Einfachheit des Ausdrucks erreicht, die sich am auffälligsten in der Kraft zu bethätigen pflegt, im täglichen Verkehr abgegriffene Worte wieder mit klarer Prägung zu versehen. Seine einzelnen Bilder vom Walten des Todes sind aus starken Phantasieanschauungen erwachsen, und indem er unter dem Eindrucke dieser Anschauungen wie mit unwillkürlichen Reflexen spricht, assoziiert er auch den schlichtesten Worten fast zwingend seine Stimmung.

Wir wollen von den nur zweiundzwanzig kurzen Gedichten des Buchs drei abdrucken, um das Gesagte zu beleuchten und zu bestätigen. Zunächst das einleitende Gedicht, das ja freilich noch erhabener wirken würde, riefe es nicht den Vergleich mit einem Unerreichbaren wach und ließe die Schlußvorstellung des weinenden Schöpfers nicht ein wenig an Kraft zu wünschen:

Am Anfang.

Ein steiles Eiland hebt aus blauen Fluten
Gebirg empor und sanften Wiesenhang:
Da sitzt am Ziel des letzten Schöpfungstages
Der Herr im Purpurschein der Abendgluten,
Wo der Zypresse Schattenkrone rauscht,
Und mißt und überdenkt — noch bebt der Drang
Der Schöpferlust in ihm — sein Werk und lauscht
Dem steten Wechselsang des Wogenschlages.

Es tritt ein Engelchor aus Waldesgründen
Und rührt zum Preis die liedgewaltgen Zungen:
Anschwellend drängt und dröhnt die Jubelweise,
In stille Abendweiten aufgeschwungen.
Von Meer zu Meeren rauscht und rollt der Klang
Und Thal und Hügel auf zum Alpenhang,
Von Felsenzacken zu den Gletschergründen
Und durch den Aether in die Sternenkreise.

Verhallend schwebt der himmlische Gesang,
Da drängt sich durch der Engel lichte Mitten
Ein Bleicher, Schrecklicher mit stolzen Schritten:
„Vergißt Du mich? mich, den Du nicht geschaffen?
Ich stürze in den Staub, was Dir gelang!
Du magst erfinden, schaffen und gestalten,
Doch meine Hand wirst Du nicht niederhalten.
Mein ewig Amt ist Würgen und Entraffen."

Ohnmächtig fühlen sie das starre Wort.
Den Engelreigen übermannt ein Schauer,
Und seine Lippen hauchen Schmerz und Trauer,
Von herbem Wehlaut weltweit hingetragen.
Was Odem hat, vereint sich ihren Klagen,
Und tausend Seufzer zittern fort und fort.
Den Schöpfer selber beugt der Gram darnieder,
Und bittre Thränen füllen seine Lider.

Es folgen die Gedichte, welche die gelegentlichen Freuden und Tücken, welche, um das Klingersche Wort zu gebrauchen, die „menus plaisirs" des Todes in wirkungsvollen knappen Bildern voll lyrischer Stimmung schildern. Selbstverständlich hat Frey hier manche Vorstellungen mit verwenden müssen, die nicht erst von ihm erzeugt sind. Man lese aber das folgende kleine Stück, um zu sehen, in wie überraschender Weise dann wieder eine schöne Eigenart zu tage tritt:

Das Flämmchen.

Der Vater sitzt am Pfühl des einzgen Kindes,
In dessen Leibe Fiebergluten lodern,
Und zählt die irren, abgehetzten Pulse.
Aufseufzend blickt er durch das offne Fenster:
Im Garten drunten steht im Maienmondschein
Ein schlanker bleicher Knabe, angelehnt
Am Stamm des blühnden Baumes, nah beim Springquell.
Er hält ein zierlich Lämpchen in der Rechten
Und bläst mit feinen Lippen nach der Flamme,
Die, wagrecht streichend und vom Dochte fliehend,
Unrettbar zu erlöschen droht. Jetzt hemmt
Er seinen Hauch, und wieder steigt die Flamme;
So treibt er fort und fort ein grausam Spiel;
Der Springbrunn plätschert, und die Nachtigall
Schluchzt wehmutvoll vom Blütenzweig.

„In dessen Leibe Fiebergluten lodern", diese Stelle, das „grausame Spiel", das „unrettbare Erlöschen" und jene von der Nachtigall hätte ich anders gewünscht; zu nah dem Konventionellen beweisen sie, daß man Frey noch nicht als einen lyrischen Meister bezeichnen darf: es fehlt hier noch die völlig eigene Durchsetzung der Anschauung mit der dichtenden Persönlichkeit. Ohne sie aber wäre das Gedicht für mein Gefühl beinahe vollendet schön, vor allem, weil die Einführung der symbolischen Knabengestalt und ihres Spiels erstaunlich wahr ist; nur ein echter Dichter — oder ein Traum kann so

Digitized by Google

schaffen. Und dieses Gedicht ist nicht das einzige, das auf solcher Höhe steht.

Den Abschluß bildet ein Zug des Todes:

Und also in Ewigkeit . . .

Gewandert bin ich einen langen Tag
In Sommerschwüle durch ein fremdes Land,
Bis ich auf einem Hügel niedersank,
Wo zwischen schlanken Stämmen keusches Schweigen
Und Dämmrung sich geschwisterlich umfingen.

Ins Spätrot ragten Buchenwipfel auf,
Den Saum der schmalen Wiese überwölbend,
Die, still und einsam, rings Gehölz umschloß.
Die Nebel quollen und zergingen wieder,
Kraftlos verduftend über Halm und Kraut.
Aufleuchtend glitzerten am Firmament
Die Sterne, und der müde Westwind seufzte.
Wie nun die Düsternis von jedem Zweige
Herniederlauschte, brach aus Waldestiefen
Ein Silberglanz und streifte Moos und Stamm,
Und auf die Wiese schwebte, unhörbar
Aus Busch und tiefgesenkten Zweigen gleitend,
In zartem Dämmerschein ein bleicher Zug:
An dürrem Stabe schritt der Tod einher
Und langsam hinter ihm die blassen Scharen,
Die er an diesem einzgen Tag entrafft,
Zahllos wie Ähren einer Sommerflur.
Von immer neuen Reihen schwoll der Zug;
Doch von den hunderttausend Sohlen bog
Nicht eine mehr den schwächsten Halm, als ihn
Der leise Hauch der Abendlüfte beugt.

Die Ausstattung des Buches ist ungewöhnlich vornehm und in ihrer ernsten Art dem Wesen der schönen und feierlichen Dichtung angepaßt. Etwas, was so selten ist, daß es eine Hervorhebung verdient.

* **„Inspiration und Ausgestaltung"** bezeichnet einen so interessanten Gegenstand, daß wir alle besseren Bemerkungen darüber für unsre Leser sammeln. Zu diesen gehören auch die nachfolgenden, die Emerich Ranzoni in der „N. Fr. Pr." drucken läßt, immerhin. Wir sind aber nicht mit dem Verfasser der Meinung, daß man hier bei Künstlern anfragen müsse, um den endgültigen Bescheid zu erhalten. Auch die Künstler sind, glauben wir, ebenso wie die „Philosophen" nur Beisitzer in dem Gerichtshofe, der hier zuständig ist. Der Vorsitzende dabei hat der Psycholog zu sein. Ranzoni schreibt:

„Ein berühmter französischer Autor, der namentlich als Autorität in Theaterdingen galt und noch gilt, hat einmal gesagt, beim Schauspieler ergebe sich jeder Erfolg aus treuem Gedächtnis, rascher Auffassung, vollendeter technischer Durchbildung, guten äußeren Mitteln und einer Besonnenheit, welche durch gar nichts aus dem Konzepte zu bringen sei. Es würde zu weit führen, wenn wir die diesfälligen verschiedenen Meinungen anführen wollten. Es genügt wohl, die Worte Friedrich Nietzsches über die Inspiration zu zitieren und sie kritisch zu beleuchten, um zu einem bestimmten Urteile über das Thema zu kommen. Nietzsche schreibt unter dem Schlagworte »Glaube an Inspiration«: »Die Künstler haben ein Interesse daran, daß man an die plötzlichen Eingebungen, die sogenannten Inspirationen, glaube, als ob die Idee des Kunstwerkes, der Dichtung, der Grundgedanke einer Philosophie wie ein Gnadenschein vom Himmel herableuchte. In Wahrheit produziert die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urteilskraft, höchst verschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen — die Inspiration steht tief im Verhältnisse zum ernst und mühevoll erlesenen Kunstgedanken. Alle Großen waren große Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden.« In diesen Sätzen ist Wahres und Falsches durcheinander gemengt, das Wahre ist längst in anderer Form gesagt, das Neue aber erscheint falsch.

Richtig ist, daß ein vollendetes Kunstwerk durch die schöpferische Phantasie und den urteilenden, wägenden, ausscheidenden und verknüpfenden Verstand entsteht. Unrichtig aber ist, daß die Urteilskraft etwas mit der Entstehung des Einfalles zu thun hat, sie kann ihn zwar billigen oder verwerfen, aber niemals erzeugen, und aus der Urteilskraft heraus ist niemals ein Kunstwerk geboren worden, die Idee eines Kunstwerkes ist jedem Künstler von jeher plötzlich gekommen und wie vom Himmel »herabgeleuchtet«. Mit der Idee ist freilich das Kunstwerk noch nicht gegeben: es wird nur durch künstlerische Ausgestaltung, welche wieder nur möglich ist, wenn die ursprüngliche Wärme, die den Einfall erzeugte, in dem Ausführenden so lange vorhält, bis er die Idee vollkommen veranschaulicht hat. Die Idee entsteht mühelos, die Ausgestaltung nur durch unverdrossene Hingebung, unablässige Arbeit. Mit Ideen allein wird man daher ganz gewiß ebensowenig ein großer Künstler, wie — ohne Ideen. Die Ideen sind Keime, von denen viele, ja die Überzahl, nicht zu Früchten ausreifen, aber sie sind eben die notwendige Grundlage eines echten Kunstwerkes; ohne diese wird jedes Kunstwerk leer und inhaltlos, wie seine entsprechende Ausgestaltung unzulänglich oder verzerrt. Der Einfall ist die Grundlage und die Grundbedingung eines jeden Kunstwerks. Aber freilich nicht jeder, der Ideen hat, hat die Kraft, sie künstlerisch zu gestalten, und sehr viele, die sich eines feinen, auf gesunder Urteilskraft beruhenden Geschmackes erfreuen, sind völlig arm an künstlerisch zu verwertenden Ideen und Einfällen.

Um über das Geheimnis der künstlerischen Produktion klar zu werden, muß man bei Künstlern anfragen und nicht bei Philosophen, und dies ist auch der Grund, warum man in den Schriften Goethes mehr über das Thema erfährt, als in allen Systemen der Ästhetik zusammengenommen; er war eben durch und durch Künstler. Die Ideen zu seinen bedeutendsten Schöpfungen entstanden in ihm auch, als er ein ganz junger Mann war; an der Ausgestaltung mancher derselben hat er freilich nahezu sein ganzes Leben in begeisterter Sorgfalt gearbeitet. Nur der Künstler kann uns verraten, wie ein Kunstwerk entsteht, denn nur er hat es an sich und durch sich erfahren. Mozart wurde einst gefragt in einem sehr höflichen Schreiben von einem naiven Laien, wieso er zu seinen Schöpfungen gelange, und der große Tonmeister antwortete in einem Briefe, der alles in allem darauf hinauslief, er käme zu all den schönen Sachen, weil sie ihm eben einfielen. Die Antwort, die Ariosto dem Papste gab, der eine ähnliche Neugierde bezüglich der Fülle von launigen und phantastischen Abenteuern im »Orlando furioso« kundgab, lautete ganz ähnlich. Aber wir haben auch Belege aus der Kunstgeschichte unserer Tage, die bestätigen, daß die Idee, der ursprüngliche Einfall zum Kunstwerk mit blendender Plötzlichkeit wie der Blitz vom Himmel kommt. Auf die Frage, wie er die Idee zu seinen Gemälden bekomme, gab Canon nachstehende Antwort: »Ich sehe zuerst eine Anzahl bewegter Figuren vor mir, die einen Gedanken oder, wenn Sie lieber wollen, eine Idee veranschaulichen, über welche ich, wie alle Menschen, die überhaupt denken, wiederholt nachgedacht habe. Und merkwürdig, wenn ich von dem, was sich da mühelos vor mir zeigte, bei der Ausführung wesentlich abgegangen, ist niemals etwas Rechtes daraus geworden.« Sehr lehrreich ist auch ein Ausspruch des Komponisten Nicolai. Bei einer Abendgesellschaft war wieder einmal der Gesprächsstoff »Beethoven« geworden, und mehrere anwesende Künstler wurden gar nicht müde, den unsterblichen Meister zu rühmen. Nicolai lauschte lange, mit einem Male aber sprang er auf und rief aus: »Ah, Beethoven und kein Ende, ich versichere euch, ich kann alles das, was er gekonnt, nur leider — fällt

Digitized by Google

es mir nicht ein!‹ Alles lachte über das Wort, das unter seiner scherzenden Form einen tiefen Sinn barg. Es bedeutet eben: Der Einfall ist von elementarer Wichtigkeit, und von nahezu ebenso großer ist auch die künstlerisch-technische Ausbildung. Alle Geschicklichkeit, alle Gewandtheit, aller Fleiß und alle Mühe helfen zu keinem großen Werke, wenn nicht ein fruchtbarer Keim, eine gesunde Idee als Substrat für die Ausgestaltung vorhanden ist, aber die beste Idee kann nur künstlerisch veranschaulicht werden, wenn der Künstler, der sich an die Ausgestaltung wagt, als Meister sein Metier beherrscht und mit aller Wärme, voller Besonnenheit und durch keinen vergeblich gemachten Versuch entmutigt, mit ausdauerndem Fleiß das innerlich Geschaute in lebensvolle Formen zwingt und bringt. Inspiration und Arbeitskraft, der göttliche Funke und die unverdrossene Mühe — das sind die Voraussetzungen jedes echten Kunstwerkes."

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus Dresden schreibt man uns:

Die Märchenwelt scheint auf unseren Bühnen wieder heimisch werden zu sollen. In Holger Drachmanns: „Es war ein Mal", in Humperdinks „Hänsel und Gretel" ist sie uns in verführerischer Gestalt entgegengetreten, wenn auch nicht in der Schlichtheit des Gewandes, das ihr die volkstümliche Überlieferung gibt. Knüpft die moderne Bühnendichtung auch an diese Überlieferung an, so schöpft sie doch nicht aus dem Born unseres modernen Empfindens; sie bezwingt uns nur durch Jugenderinnerungen und entführt uns mit holdem Schein aus dem Reiche der Gegenwart. Sie leitet uns zurück, aber nicht vorwärts. Der einzige Versuch, die Welt der modernen Gedanken mit dem urdeutschen Hange der Märchenpoesie organisch zu verbinden, war bisher Hauptmanns „Hannele." Auf demselben Wege bewegt sich Richard Voß in seinem neuesten Werke „Die blonde Kathrein", einem Märchenspiel in drei Teilen nach Andersen, das am 31. Januar am Dresdener Hoftheater zum ersten Male in Szene ging. Seine Absicht war, aus einem realistischen Milieu heraus die Wunderwelt des Märchens, der Legende wachsen zu lassen, wie die duftige Blüte aus dem Schoße der Erde — gewiß eine Aufgabe, des Schweißes der Edlen wert, leider aber in unserer Zeit eine Aufgabe, die an die Quadratur des Kreises gemahnt. Was Hauptmann nur in geringem Maße gelungen, indem er die phantastische Welt aus dem Fiebertraum der Sterbenden sich gebären ließ, ist Voß bei dem Versuche, eine ähnliche Welt aus der Extase eines verzweifelnden Gebetes hervorzuzaubern, noch weniger gelungen. Das Berechnete der Traumwelt des „Hannele" wurde mit Recht getadelt; bei Voß ist sie trotz mancher Schönheit der Gedanken noch weit mehr Ergebnis der Klügelei und der Rechnung mit den Möglichkeiten der Theatermaschinerie. Wenn Hauptmann es nur in einer kurzen Szene gewagt hat, aus dem im Fieber phantasierenden Hannele auch eine handelnde Gestalt zu machen, so läßt Voß seine Kathrein drei lange, lange Akte hindurch sich mit dem Tode streiten, Gram, Sorge, Not und Haß bekämpfen und endlich noch einen zweiten Traum träumen, aus dem sie dann wieder in den Ideenkreis des ersten Traumes zurückfällt, — eine labyrinthische Traumwelt, in der es schwer wird, sich zurecht zu finden. Um den Leser aber selbst nicht in die Irre zu führen, müssen wir den Verlauf des Märchenspieles kurz schildern. Die blonde Kathrein, eine arme Goldstickerin, hat einen sechsjährigen Knaben, dessen Vater im Felde fiel, noch ehe er den Bund mit Kathrein hatte besiegeln lassen können. Die erste Szene zeigt uns den Knaben im Bette; er ist krank, am Weihnachtsabend, die Mutter in Verzweiflung. Der Arzt hat jede Hoffnung aufgegeben: nur beim Himmel ist noch Hilfe. Die blonde Kathrein sucht sie bei ihrer Schutzheiligen, der heiligen Katharina, deren Bild, ein ominöser Zufall von theatralischer Wirkung, ihr Zimmer in Lebensgröße schmückt. Die Heilige redet. Plötzlich thut sich die Thüre auf, und es erscheint der Tod, ein Jüngling in blondem Lockenhaar mit goldener Fiedel. Kathrein will diesem Tode, dem Wohlthäter der Menschen, das Kind abringen. Sie folgt ihm nach. Auf der Haide stellen sich ihr Sorge, Not, Gram und Haß entgegen, sie zollt ihnen schweren Tribut: der Sorge ein Schlummerlied, dem Gram ein Lächeln, dem Haß ein Mitleid, der Not ihr Goldhaar. Endlich, im Gefilde der Seligen, begegnet sie dem Tode; in dem langen Zuge, der ihm folgt, naht auch ihr Kind. Da, in dem Momente des Wiedersehens, versinkt die Kathrein in Schlummer. Sie träumt. Sie ist wieder in der alten Dachstube, der Knabe ist zum stattlichen Mann herangewachsen. Als Soldat muß er in den Krieg; die Trennung von einer Geliebten ist ihm schwerer als die von der Mutter. Die Sehnsucht nach der Braut macht ihn vor der letzten Schlacht zum Feigling: er flieht nach der Heimat und endet, um sich der schimpflichen Strafe zu entziehen, als Selbstmörder. In diesem Moment erwacht Kathrein aus dem Traume: sie ist wieder auf der Haide, der Tod hat ihr Kind an der Hand und führt es zum Himmel. Kathrein sieht ein, daß sie dem Wohlthäter Tod bitteres Unrecht gethan und er gibt sich in den Willen der Vorsehung.

Schon aus diesem knappen Bericht ergibt sich, wie sehr sich Poesie und Theatermache, Unnatur und gesunde Empfindung miteinander mischen, zu sehr, um einen künstlerischen Genuß reiner Art zu gewähren. Der Dichter Voß und der Bühnenroutinier liegen miteinander in Fehde und lassen weder den einen noch den andern zur Geltung kommen. Noch mehr, der Realist und der Traumpoet wollen beide herrschen, aber aus der Teilung erwächst die Herrschaft des Mißbehagens. Hätte der Realist auf die breite Schilderung des Milieus verzichtet und dem Phantasten die Oberhand vergönnt, dann wäre vielleicht eine phantastische Dichtung von starkem Bühnenreiz entstanden; so zerreißen beide das Interesse und den Eindruck. Der Erfolg der Aufführung ist, wie leicht begreiflich, schwer zu beurteilen; Mißbehagen und Ergriffenheit wechselten, nur die Kunst der Darsteller und des Maschinisten fanden einmütigen Beifall.

Leonhard Lier.

Aus Berlin wird uns geschrieben:

Das „liebe Geld" von Else von Schabelski im „Neuen Theater" ist die einzige Aufführung, von der aus den letzten Wochen zu berichten ist. Es ist ein Provinzstück, weil es gute Treffer und interessante Situationen hat. Aber es ist kein literarisches Stück, weil es sich um die Probleme drückt. Es ist journalistischer Klingklang auf der Bühne. Es wird gewiß viele Leute geben, die für das „liebe Geld" ihr liebes Geld ausgeben, sie werden sich vortrefflich amüsieren und werden nicht einen Augenblick gewahr werden, daß sie eigentlich an der Nase herumgeführt werden. Die Nase wird zuerst in ein unheimliches Heim gesteckt, wo verschiedenartige Töchter mit einem zitternden Greis von Vater leben, der sein und ihr Geld durchgebracht hat. Die eine Tochter ist spar- und grausam, die zweite dumm und wirtschaftlich, die dritte kokett und faul, die vierte ebenfalls à la Sudermanns „Sonnenscheinchen". Nun gibt einer jener berühmten Onkel, die heute die Stelle des deus ex machina vertreten, der spar- und grausamen Tochter neues Geld. Trotzdem will diese immer noch mehr verdienen. Das bekommt ihr natürlich schlecht und sie gerät ins Spekulieren. Sie spekuliert richtig an der Börse, unter lauter Männern, die schreien, toben und Witze kolportieren. Die Pflicht zum Sparen hat sich also in einen dämonischen Drang zum Ge

Digitized by Google

winnen verwandelt. Diese Verwandlung fällt in den zweiten Zwischenakt. Zuletzt widersteht diese Dame sogar einem reichen Liebhaber, den sie selbst liebt, bloß weil der dämonische Drang sie nicht los läßt. Lieber nicht heiraten und fortspekulieren. Das ist der grausame Schluß. Man sieht es kommen: die Tochter wird wie der Vater, und dieselbe Geschichte kann noch einmal von vorn anfangen. Es liegt eine Art Struwelpetermoral in dem Stück. Es werden uns Lehren gegeben an monströsen Beispielen, an die nur Kinder glauben können. Aber darum blättern doch auch Erwachsene gern in dem Buch. Es sind hübsche Bilder, man strengt sich nicht übermäßig an, man lacht hier und da herzlich, man wird alleweil in dramatischer Spannung gehalten, aber ernst nimmt mans nicht. O. B.

* **Über den Zustand der deutschen Theater in der Gegenwart** hielt der Münchener Oberregisseur Savits im Wiener „Verein der Literaturfreunde" eine Vorlesung. Er ging von persönlichen Erfahrungen aus, die er in seinem künstlerischen Berufe zu machen Gelegenheit hatte, um einige wertvolle Anregungen zu geben. Zunächst stellte er fest, daß man zu einem richtigen Urteile über theatralische Dinge nur dann gelangen könne, wenn man dramaturgische Theorie und Praxis gehörig verbinde. Die Dichter wie die Kritiker sollten viel mehr, als es jetzt der Fall ist, mit eigenen Augen ansehen, wie die Aufführung dramatischer Dichtungen eigentlich zu Stande kommt; sie sollten viel fleißiger, als sie es gegenwärtig thun, den Proben großer Bühnen beiwohnen. Aber der deutsche Dramatiker begnügt sich noch immer damit, seine Konzeptionen im Zimmer auszubrüten; der deutsche Kritiker begnügt sich noch immer damit, eine Vorstellung ein einziges Mal anzusehen, um sie zu beurteilen. Das ist ein großer Mangel. Die Wichtigkeit und Schwierigkeit der dramatischen Technik ist so bedeutend, daß man die Forderung aufstellen muß, der Dramaturgie möge ein eigner Lehrstuhl auf den Universitäten eingeräumt werden. Savits bekannte sich übrigens künstlerisch zu den Idealisten der theatralischen Darstellung. Er bekannte sich als ein Anhänger nicht bloß des Dichters Shakespere, sondern auch nicht weniger des Dramaturgen Shakespere. In einem historischen Überblick zeigte er, wie das deutsche Theater der neueren Zeit der aus der Fremde eingeführten und nur allzu reich gepflegten Oper nachfolgte. Das deutsche Schauspiel mußte sich in schon vorhandene Opernhäuser einquartieren. Das bestimmte seinen Stil, das gab ihm die Richtung auf die reiche, glänzende Ausstattung, denn in den allzu geräumigen Opernhäusern mußten stärkere Mittel angewendet werden, um gut zu wirken. Das gesprochene Drama fordert intimeren Kontakt mit dem Publikum. Nichts darf den Zuschauer von der Hauptsache des Dramas: der Darstellung menschlicher Leidenschaften und Charaktere durch Sprache und Gebärde, ablenken. In der übertriebenen Schätzung des Ausstattungsprinzips findet Savits eine der wichtigsten Ursachen des „Verfalles" der deutschen dramatischen Kunst, den er geradezu auszusprechen keinen Anstand nahm. Seine Meinung ist: wir haben begabte Dichter, aber diese stehen in zu wenig intimen Beziehungen zur praktischen Bühnenkunst, und andererseits bewegt sich diese selbst in einer nicht glücklichen Richtung. Diese Meinung wurde noch viel besprochen, die Ausführungen des theaterkundigen Ober-Regisseurs wirkten lebhaft nach, und das war kein geringer Erfolg seiner Vorlesung. — So berichten die Blätter. Für heute nur eine Frage dazu: Wieviel Theaterdirektoren würden den Kritikern erlauben, allen wichtigen Proben beizuwohnen?

Bildende Künste.

* Briefe über bildende Kunst.

Aus Berlin wird uns geschrieben:

Ich beabsichtige nicht, den Begriff des „phantastischen Realismus", von dem ich im letzten Stücke sprach, zu definieren; ich will mich nur verständlich machen, wenn ich ihn als eine Darstellungsweise bezeichne, die sich bemüht, die Erscheinungen der äußeren Welt zu Trägern und Symbolen des Seelenlebens zu erweitern und zu vertiefen: oder umgekehrt: als einen Stil, der die Wiedergabe innerer Vorstellungen mit der treuen Beobachtung der Wirklichkeit zu vereinen strebt. Es ist eine Form, die mit den Füßen auf der Erde steht, mit dem Haupte in den Himmel ragt, eine Form, die das ganze reiche Erscheinungsleben aufs liebevollste erfaßt, aber nur, um in ihm die inneren Erlebnisse wiederzuspiegeln. Es ist die Form, der sich speziell die deutsche Kunst, ihrer eigensten Natur folgend, immer wieder zugewandt hat, sobald sie nicht fremden Einflüssen oder Bildungsidealen sich unterwarf; es ist die Kunst der großen wie der kleineren Meister unserer Renaissance, die Kunst der Dürer und Holbein, der Schongauer und Baldung Grien, es ist die Kunst der Feuerbach, Rethel, Kleist, Hebbel. Ein starker Zug zu dieser Richtung geht heut durch alle Künste bei allen Nationen. Aber während die Franzosen beim Übergange zu freier phantasievoller Schilderung entweder pathetisch werden, wie Zola, oder, wie Puvis du Chavannes und Henri Martin, körperlos und weltfremd, scheint die neuere deutsche Kunst grade nach dieser Seite eine besondere Kraft zu entwickeln. Böcklin und Klinger, denen Thoma anzureihen wäre, gehen hier führend voran, und an sie reiht sich eine ganze Schar von Künstlern, wie Stuck, Hofmann, Exter, die, so verschieden sie untereinander sind, doch einen verwandten Stil zeigen. Dieser Kategorie stehen denn auch die beiden „Neuentdeckten" nahe.

Der Eine von ihnen, Sascha Schneider, hat große, meist nur leicht getönte Cartons ausgestellt, die durchgängig ein starkes zeichnerisches Talent zeigen. Die größten dieser Zeichnungen sind religiösen Charakters und stellen „Christus vor dem Volke", „Christus in der Hölle" und den „Verrat des Judas" vor. Obgleich diese Arbeiten einen lebhaften, phantasievollen Künstler zeigen, haben sie mich doch nicht sehr zu erwärmen vermocht. Es scheint mir, daß bei ihnen, bewußt oder unbewußt, den Künstler das Streben nicht verlassen hat, originell zu sein, und ich fand zu viel gewollte Eigenartigkeit, um mehr als Neugier zu empfinden. Wirklich schön finde ich auf diesen Blättern nur die Gestalt des Christus in der Hölle, der mit durchdringendem Herrscherblicke die bösen Geister bannend zurückweist, während er die Hände segnend und schützend über die Verworfenen breitet. Es waren da noch einige kleinere Zeichnungen, und in ihnen tritt Schneider nach meinem Gefühle ungleich bedeutender hervor. „Gegensätze" zeigte zwei Gestalten auf weiter Ebene nebeneinander hinschreitend: einen nackten Mann mit mildem, beinahe etwas hilflosem Ausdrucke in Gesicht und Haltung, und einen schwergepanzerten Ritter, fest, sicher, herrschend. Es sind wirklich Gegensätze: hell und dunkel, leicht und schwer, friedlicher Urzustand und Kampf aller gegen alle, Natur und Kultur. Aus diesen vortrefflich, charakteristisch und formenfest gezeichneten schlichten Figuren, die an sich nur Studien, Beobachtungen sind, hat so der Künstler durch die Zusammenstellung ein Phantasiestück großen Stils gemacht, aus diesen Gestalten voll realen Lebens wächst das innere Empfinden ihres Schöpfers organisch und kraftvoll hervor. Im selben Stile ist der „Anarchist" gehalten: ein (an Stucks Athleten erinnernder) Mann, der mit Mühe eine schwere Bombe hebt, die er gegen ein vor ihm stehendes ungeheures Götzenbild zu werfen im Begriffe scheint: und ferner die „Willensschwäche",

Digitized by Google

eine Gestalt, die schlaff, mit hängenden Armen vor etwas Dunklem, Riesenhaftem steht, aus dem ein Paar brennender Augen hervorzuleuchten scheinen. Die kräftige Naturwahrheit, die diese Arbeiten zeigen, ist ihr großer Vorzug, eine Naturwahrheit, die so eindringlich und überzeugend in sich selbst ist, daß sie das dem Künstler innewohnende Phantasiebild leicht und ungezwungen in uns hervorruft. Hier liegt sicher ein großes und wertvolles Versprechen für die Zukunft; aber erst die weitere Entwicklung Schneiders wird lehren, ob er sich einen wirklich eigenen Stil zu schaffen vermag, und ob er die Fülle inneren Lebens besitzt, die den Werken eines Künstlers erst die volle Ueberzeugungskraft verleiht.

Schärfer als das Bild Schneiders, von dem man nach seinen bisherigen Werken imgrunde herzlich wenig weiß, prägt sich bereits jetzt die künstlerische Physiognomie Josef Sattlers aus, und sie weist in der That so viel anziehende Züge auf, daß man wohl die Zuneigung verstehen kann, die diesem Künstler sofort von allen Seiten geworden ist. Ich glaube allerdings, daß kaum jemand Sattlers Bilderfolge „Aus dem Bauernkriege" betrachten kann, ohne ein warmes Interesse für den Schöpfer zu gewinnen. Sattler ist Zeichner, ein Zeichner mit ausgeprägtem Sinne für die feste Form, für die charakteristische Gestaltung, die Dürern und den Künstlern seines Stils eigen ist. An diesem Meister einer volkstümlichen und ehrlichen Griffelkunst hat sich denn auch Sattler unzweifelhaft geschult, und so tief hat er sich in seinen Geist und in seine Art eingelebt, daß man manche seiner Zeichnungen wirklich als Blätter aus dem 16. Jahrhunderte ansprechen möchte. Aber als einen äußerlichen Nachahmer Dürers dürfte man Sattler doch nicht bezeichnen. Ist doch die Auffassung Dürers thatsächlich nie in der deutschen Art und Kunst erstorben; und hier tritt sie uns nur einmal in einer besonders geschlossenen Gestaltung entgegen. Wer die Treue gegen die Natur, die schlichte Wahrheit der Schilderung, die Liebe selbst zum Kleinsten, die reiche, oft übermütig spielende Phantasie, die manchmal sogar an die Karrikatur streifende Schärfe der Charakteristik, die Mischung von Scherz, Satire, Ironie und tieferer Bedeutung besitzt wie Sattler, der durfte mit Fug und Recht die Formensprache Dürers sich zu eigen machen, weil er sicher war, sie zu beleben. Sattler ist ein Kleinmeister insofern, als er es liebt, seine Welt — eine reiche Welt sicherlich — im Kleinen sinnreich und ausdrucksvoll zu spiegeln; und gewiß ist es ehrlicher, gesünder und gediegener, das Kleine und an sich minder Bedeutende zu tiefer Bedeutung zu erheben und mit starkem Gehalte zu erfüllen, als mit großen Symbolen ein leeres Spiel zu treiben. In diesem Sinne habe ich an dem „Bauernkriege" große Freude gehabt. Da öffnet sich wirklich eine ganze eigene Welt, so trefflich und liebevoll beobachtet, so treu und ehrlich dargestellt, so reich in ihrer Beschränkung, so gefaßt in ihrem Reichtum, daß man gewiß den Eindruck eines wahrhaft schaffenden Geistes empfängt. Auch von „Ex libris", einer Sammlung von Bücherzeichen, darf ähnliches gesagt werden: immer wieder ist die Aufgabe mit neuem Geschicke gelöst, immer wieder sind andere Wendungen gefunden, im Kleinen und Kleinsten ist Leben und Bewegung geschaffen. Bei solchen Kleinarbeiten muß man, um sich ganz wohlzufühlen, die behagliche Empfindung haben, daß sie aus einem schwer zu erschöpfenden Besitze hervorgehen, daß sie ein leichtes Spiel des Künstlers sind, daß seine Phantasie drängend quillt und schafft: und gerade dieses Gefühl geben diese Zeichnungen, in denen sich der Künstler kaum genug thun kann an Einzelheiten und Erfindungen.

Aber auf der anderen Seite darf nicht verschwiegen werden, daß Sattlers Phantasie leicht einen Stich ins Bizarre, ja Gesuchte erhält, und zwar bezeichnenderweise gerade da, wo er sich nicht auf die Kleinwelt seiner blühenden Phantasie beschränkt, sondern einen — äußerlich — größeren Stil anstrebt. Bei den Zeichnungen des „Modernen Totentanzes" findet sich nicht selten die Eigentümlichkeit, daß die Gebilde seiner Phantasie nicht in in die Formen glaubwürdiger Erscheinung gekleidet sind und daher künstlich, nicht überzeugend wirken. Erblicke ich im aufgedeckten Schädel des Pessimisten die zerstörenden Gewalten an der Arbeit, so ist das eben nur ein Spiel der Phantasie des Künstlers, nicht eine glaubhafte Verkörperung seiner Innenbilder. Sattler, der geradezu groß zu sein versteht in der Schilderung von Kleinem, wird gerade hier klein, wo er anscheinend am größten wirken möchte. Wie anders wirkt beispielsweise das Blatt „Der Wurmstich"! Der Tod, der, auf Stelzen über den alten Folianten wandernd, tiefe Löcher in ihn hineinbohrt — das ist von plastischer Anschaulichkeit, in sich von überzeugender Kraft und Wahrheit. Aber solcher Blätter gibt es gerade in dem so sehr gefeierten „Totentanze" nicht eben viele.

Im Tropfen spiegelt sich ein Bild nicht minder schön und reich, als im breiten Wasser; und von je haben die Deutschen, die an Beschränktheit und Traulichkeit der Verhältnisse gewöhnt sind, es geliebt, in den engsten Rahmen das weiteste Weltbild zu spannen. Diese Bescheidung, diese Vertiefung, diese innere Größe ist heute angesichts eines krankhaften Suchens nach Großem mehr als je in Gefahr; Josef Sattlers hohe und erfreuliche Bedeutung scheint mir darin zu liegen, daß er die Fähigkeit zu haben scheint, die Gestalten und Erscheinungen einer vielleicht nicht großen Welt menschlich ganz zu erschöpfen, und so in dieser Armut eine Fülle von Geschautem und Empfundenem zu schaffen.

Albert Dresdner.

* Über **Pflege des Kunstsinns in Kleinstädten** liegt uns im Manuskript eine ziemlich umfangreiche vortreffliche Arbeit Oskar Schwindrazheims vor, die betitelt ist: „Offener Brief an den Bürgermeister einer deutschen Kleinstadt." Dem „Kunstwart" fehlt der Raum dazu, sie im ganzen aufzunehmen, er hat sie daher seinem Ergänzungsblatte, dem „Kunstgewerbe", überwiesen, in dessen Heften sie während dieser Monate erscheint. Einen Auszug davon sollen aber auch unsere Leser vorgesetzt erhalten.

Was mich an Schwindrazheims Ausführungen zunächst erfreut, ist der offene Blick, mit welchem der Verfasser die Wahrheit sieht: aller Kunstunterricht, alle Kunstpflege ist ein unfruchtbares, ein totes Ding ohne lebendiges persönliches Verhältnis zur umgebenden Natur. In unserem Falle bedeutet das ungefähr: so lange die Bewohner der deutschen Kleinstadt auch bei der Kunstübung nicht wieder wohlig mit beiden Füßen in ihrem eigenen Leben und in ihrer Geschichte, in der Natur ihrer eigenen Wälder und Felder, in den Gedanken ihrer eigenen Beschäftigungen und Bedürfnisse stehen, so lange können sie zu einer gesunden Kunstpflege und damit zu einer wirklichen Verschönerung ihres Alltags nicht kommen.

So empfiehlt denn unser Mann dem bürgermeisterlichen Adressaten seiner Briefe vor allem, selber festen Stand in der „neuen Heimat" auch mit seinen Gefühlen zu gewinnen. Er solle sein Rößlein ums neue Heim erst ruhig weiden lassen. „Streifen Sie erst mal lustig die Kreuz und die Quer herum. Ihre kleine Stadt ist ja etwas altertümlich, studieren Sie also zunächst ganz für sich selbst die Baugeschichte der Wohnhäuser wie der Kirchen Ihres Ortes und die Geschichte einzelner gewerblicher Techniken; es ist gar nicht uninteressant, Sie werden sicher bald Gefallen daran finden. Studieren Sie auch die Topographie und Geschichte Ihres Ortes, um den ursächlichen Zusammenhang einzelner Kunstperioden sowohl mit dem Boden und der Bevölkerungsart, wie mit geschichtlichen Geschehnissen und kulturgeschichtlichen Entwicklungsmomenten zu begreifen. Sehen

Digitized by Google

Sie sich das Innere der Kirchen an, das ist ja oftmals ein natürliches Museum alter Städte. Gucken Sie aufmerksamen Auges überall herum, machen Sie sich ein Bild von allem, was gewerblich heutigentags bei Ihnen geleistet wird, vergleichen Sie, wo Rückschritte und wo Fortschritte gemacht worden sind. Lernen Sie Ihr Menschenmaterial kennen, sein Denken, seine Sitten, sein Leben, sein Wohnen, suchen Sie seine Eigentümlichkeiten sich klar zu machen, seine Ähnlichkeit und seine Abweichungen gegenüber anderen, Ihnen schon bekannten und vertrauten Menschensorten. Vernachlässigen Sies auch nicht, einen Blick in die Kunstübung in der Schule und im Hause — ich denke an den Dilettantismus — zu thun. Sodann: suchen Sie auch den Zusammenhang der Stadt mit ihrem umliegenden Landgebiet zu erkennen. Atmen Sie recht, recht tief die Luft Ihrer neuen Heimat, streifen Sie in Feld und Wald umher, schauen Sie sich auch die Bodenbildung und die Vegetation an, sprechen Sie auch in den Dörfern vor, beachten Sie die Bauernhäuser — die konservativsten Nachkömmlinge alter, bisweilen urtümlicher Kunstübungen (denken Sie nur an die Pferdeköpfe und an den Thorhammer unserer niedersächsischen Bauernhäuser!), verschmähen Sie nicht, in Kirche, Wohnung und Küche einzutreten, fahnden Sie auf alte und moderne Volkstrachten, fragen Sie nach Gebräuchen und Sitten. Lassen Sie sich auch Märchen und Sagen aus Stadt und Land erzählen, ja achten Sie selbst auf die Sprache Ihrer Umgebung. Sie erschrecken doch nicht vor diesem Programm? Was ist denn das Kunstgewerbe anders, als ein Sichaussprechen der Volksseele auf einem bestimmten Gebiete — wenigstens sollte es nichts anderes sein, wenigstens ist es in gesunden Zeiten nichts anderes gewesen. Und ist es heute nicht so, so sind wir uns ja darüber einig, daß es wieder dahin kommen muß, wollen wir ein gesundes Kunstgewerbe haben. Will man aber eine Seite des Lebens der Volksseele beurteilen können oder gar fördern, so muß man doch erst die Volksseele kennen, und das zu erreichen, wäre ja der Zweck all der Vorbereitungsfahrten, welche ich Ihnen vorgeschlagen habe."

„Was hat", fragt Schwindrazheim dann, „so eine Kleinstadt von der „Blüte" unseres Kunstgewerbes? Da werden ein paar Neubauten von in der Großstadt ausgebildeten Architekten aufgestellt, Renaissance, Barock oder Rokoko. Alles staunt die neuen, infolge ihres Herstammens aus der bewunderten Großstadt gleichfalls bewunderten Neubauten an — verstehen kann sie keiner, sie sind ja auch außer Zusammenhang mit dem ganzen Gange der Kultur des Städtchens. Sie haben auch Einfluß, gewiß; die unverstandenen Schnörkel werden in noch weniger verstandener Weise nachgeahmt, das Städtchen wird der Großstadt, wenigstens nach Ansicht seiner Einwohner, immer ähnlicher — für den Künstler wird es vielleicht oder wahrscheinlich reizloser. Der Reiz anmutvoller Bescheidenheit, der uns die Kleinstadt so lieb machen kann, die köstliche Verwendung der Natur, des Pflanzenwuchses selber als mitschmückenden Helfers (wer hätte nicht die Anziehung so eines kleinen, einfachen, umrankten Häuschens z. B. des bürgerlichen Louis XVI-stiles empfunden!), sie gehen verloren und die Verlogenheit des großstädtischen Ornamentwustes hält ihren Einzug. Gehts in der Großstadt noch an, da wir in ihren Straßen intime Reize überhaupt kaum noch zu suchen gewohnt sind, so wirds in der Kleinstadt ärgerlich. Da kommen auch in die Läden des Städtchens Erzeugnisse unseres »hochentwickelten« Kunstgewerbes, »altdeutsche, stilvolle« Maschinenerzeugnisse, »Talmi«-waren, und wir erhalten die schönen »stilvollen« Wohnzimmer mit ihrer typischen Ausstattung — jene »Garnitur« von 4 Stühlen, 2 Armlehnestühlen, 1 Sofa, 1 Tisch, 1 Wandspiegel, 1 Buffet, 1 »Phantasieschrank«, alles »hochmodern und in künstlerischer Ausführung«. — »Ah«, sagt alles im Orte, und nochmals »Ah!« — Ganz wie in der Großstadt! Die Ortstischler können nur einpacken, denn gegen diese Pracht können sie doch nicht aufkommen. All dieser Import steht so außer Zusammenhang mit dem Kulturleben des Ortes, daß er ihm mehr verderblich als nützlich wird, denn das immerhin Gute darin, das in der Großstadt mit ihrem beschleunigten Kulturleben doch schließlich sich herauskristallisiert, wirkt dort nicht, weil kein größerer Überblick möglich ist." „Unsere Kunstgewerbler haben ja überhaupt ganz verlernt, sich selbst ihren eigenen Geschmack zu machen, ihrer ureigenen individuellen Auffassung, ihrer besonderen Kompositionsart etwas zuzutrauen — nur was in Prachtwerken als mustergiltig gedruckt zu sehen gewesen ist, gilt ja heutzutage. Daß die Alten, denen man so gerne nachstreben will, all das Bewunderte ohne all unsere Prachtwerke fertig gebracht haben, daß sie bei aller Gefolgschaft gegenüber der Tradition doch zumeist aus ihrem Eigenen geschaffen haben; daß das Bewunderte just das Aussprechen der besonderen Individualität des Meisters oder, wenn Sie wollen, einer Menschengruppe für sich ist, merkt man ja nicht. In der Kleinstadt kommt ja noch der heillose Respekt vor der Großstadt hinzu, deren Atmosphäre man ja überhaupt ganz allein die Möglichkeit zuschreibt, Kunstwerke entstehen zu lassen. Und durch diesen Respekt hat die Zurückgezogenheit, die ja an sich durchaus nicht unvorteilhaft für das Entstehen kunstgewerblicher Erzeugnisse ist, die im Gegenteil gar manchem, der in dem nervösen Getriebe der Großstadt schaffen muß, als unerreichbares Ideal vorschwebt, hat die Zurückgezogenheit das mangelnde Selbstvertrauen vielfach in völligen Verzicht auf Selbstthun, Selbstschaffen verwandelt."

Was ist denn nun überhaupt als „Kunstpflege" in einer Kleinstadt zu erstreben? „Das Wünschenswerte ist nicht, daß Ihr Städtchen ganz von Kunstübung überfließe, sondern daß das, was geleistet wird, gut ist; das Erstrebenswerte ist nicht, daß es zum guten Ton in der Bevölkerung Ihres Ortes gehöre, von Kunst »mitreden« zu können, sondern daß das, was an wirklichem Kunstsinn daselbst vorhanden ist, auf *gesunde* Bahnen gelenkt und zur *Bethätigung* angereizt werde. Den richtigen Wertmesser für den Kunstsinn eines Ortes giebt nicht die Statistik der vorhandenen »altdeutschen Zimmer« und »Rokoko-Salons und Boudoirs«, der »stilvollen« Restaurants und der »großartigen« Prachtbauten, sondern vielmehr das Verhältnis zwischen der Natur der Bewohnerschaft des Ortes und seiner künstlerischen Physiognomie; ein Bauerndorf, in dem wir an Haus, Gerät und Tracht, auf Grundlage alter Kunstübungen eigentümliche Äußerungen natürlichen, noch heute geübten Schönheitssinnes beobachten, kann in unserer künstlerischen Wertschätzung ja bedeutend höher stehen, als eine Kleinstadt, die sich ein paar großstädtische Bauten und stilvolle Restaurants geleistet hat, die sonst aber künstlerisch völlig unfruchtbar ist. Sie haben sicherlich auch schon den eigentümlichen Unterschied gespürt zwischen der Luft, die uns in so einem Tiroler oder oberbayerischen, obersächsischen oder niedersächsischen Bauerndorfe umweht, aus deren schmucken Häusern uns solch wohlthuendes ursprüngliches Schönheitsgefühl entgegenstrahlt, und der Luft, die uns umfängt, wenn wir durch die Gassen einer Landkleinstadt wandeln, die kein Dorf mehr sein, sondern der nächsten Großstadt es so gleich wie irgend möglich thun will, deren ganze Physiognomie uns aber nichts zuruft als »öd« und nochmals »öd«. Und es sind doch Leute desselben Volkes, desselben Stammes, desselben Geistes, derselben Begabung. Sie haben ebensoviel Gelegenheit etwa angeborenes Schönheitsgefühl zu bethätigen, vielleicht sogar mehr, sie haben dasselbe technische Geschick, vielleicht sogar gleichfalls mehr! Und ein kleinstädtisches Haus kann mit den gleichen Mitteln, wie so ein Bauernhaus, gleich anheimelnd und ge-

Digitized by Google

schmackvoll, gleich charakteristisch und charaktervoll ausgestattet werden, wie eben dieses; zumeist ist ein kleinstädtischer Neubau aber entweder philiströs, einfältig, »einfach langweilig«, oder er ist mit allerlei großstädtisch geschmackvoll sein sollendem Kram beklebt. In ersterem Falle will das Haus wenigstens nicht heucheln, es gibt sich als das, was es ja im Grunde ist, als vier Wände mit Dach, Fenstern und Thüren, im zweiten Falle ist es eitel Flunkerkram! Es wird auch in ersterem Falle des öfteren insofern unwahr sein, als seine Erbauer oft doch mehr Schönheitsgefühl im Grunde haben, als sie offenbaren, — als sie überhaupt wissen! Der ihnen stamm- und geistverwandte Bauer beabsichtigt gar nichts anderes zu bauen, als eben ein Bauernhaus, wie es Vater und Großvater auch bauten, der kleinstädtische Baumeister, Zimmermann oder Maurermeister aber hat eine Ahnung von »Kunst«, d. h. von dem, was ihm die Großstadt als »Kunst«, als allein zu diesem Titel Berechtigtes, »Konzessioniertes« gepredigt hat. Traut er sichs zu, in diesem Artikel etwas zu leisten, so entstehen die Flunkerbauten, ist er aber ängstlich, weil er einsieht, daß er das großstädtische »Air« nicht nachmachen kann, so entstehen die öden Kästen, bei denen die Langeweile Pate steht. Wie schon oben einmal gesagt: sich selbst etwas zuzutrauen, hat der Mann verlernt! Daß er mit den vielleicht ganz drollig anmutende Bauernhäuser bewohnenden Bauern seiner Nachbarschaft kunstgeistverwandt ist, daß er an den unwüchsigen Arbeiten ihres Schönheitsinstinktes, daß er ferner an den einfachen, aber traulichen Bauten seiner Vorfahren im Orte lernen kann, daß ihm diese geistig nahe stehen: daß er in ihrer Art etwas leisten kann, daß man überhaupt auch in anderer, als in jener großstadtähnlichen Art und Weise etwas leisten kann, ahnt er ja gar nicht — denn die Großstadt ignoriert ja vornehm dergleichen, folglich muß ers auch, thut ers auch.

Die Erkenntnis seiner selbst als Glieds eines bestimmten Volksstammes, Erkenntnis seines eigenen geistigen Ichs als Spiegels der Volksseele, Erkenntnis seines eigenen charakteristischen geistigen Gepräges als Abglanz des Volkscharakters — diese Erkenntnis, immer gepaart mit thatenlustiger Liebe eben zu dem Volke, dessen Teil er ist, mit Vertrauen auf die Volksseele, mit Stolz auf den Volkscharakter, den er in sich wiedergespiegelt sieht, diese Erkenntnis, die dem Kleinstädter wie dem Großstädter ganz und gar heutigentages fehlt, würde ihm sagen, wie verlogen das ist, was ihm heute imponiert. Man müßte eigentlich fast meinen, der vom Strudel unserer nervös hastenden Zeit nicht so wie wir fortgerissene Kleinstädter müsse unbedingt da instinktive Abneigung empfinden, wo er heute — Zuneigung wäre zuviel gesagt — Imitationslust zeigt. Er ist geblendet, nicht erleuchtet. Dieser hypnotische Zustand, dieses Aufgeben seiner selbst muß gehoben werden."

Mit frischen, ja begeisterten Worten zieht nun Schwindrazheim gegen unser schulmeisterliches Akademikertum, gegen unsere Lehrsaalskunst zu Felde, die so jeden Zusammenhang mit der Natur verloren hat, in der wir leben. Und so fordert er seinen Bürgermeister vor allem auf, „Prediger des Heimatssinnes" zu werden. Er bespricht nun, wie er das bethätigen könne: in der Schule, durch Hilfe der Vereine, durch Vorträge, durch die Presse, durch kleine Ausstellungen u. s. w. — und alle die Vorschläge, die er da ziemlich ausführlich bespricht, sind durchführbar, sind zum guten Teile sogar schon erprobt. Die Pflege des Naturssinns deckt sich vielfach schon mit der des Heimatssinns. Das Anlegen namentlich von Pflanzensammlungen für die Jugend empfiehlt der „Briefschreiber" besonders. „Namentlich bei begabten und verständigen Handwerkern, die auf Gebieten thätig sind, auf denen eine Kunstbethätigung überhaupt möglich ist, würde ich auf Sammlungen von Naturformen dringen; es ist ja erstaunlich, welche Unkenntnis und Gleichgiltigkeit auf diesem Gebiete in solchen Kreisen herrscht, wie wenig man die Formen unserer Natur kennt, wie wenig Ahnung ein Kunsthandwerker, der eine Unmenge von Akanthusblättern, Aldegreverblättern, Rosetten und phantastischen Blumen aller Art in die Welt gesetzt hat, wie wenig Ahnung ein solcher davon hat, daß in der nächsten Umgegend eine Unzahl ebenso dekorativer Pflanzen mit den schönsten Blatt-, Blumen- und Fruchtformen jahraus jahrein aufsprießen, aus denen seine Vorfahren vor Jahrhunderten schon die schönsten Schmuckformen herausgeholt haben! Wenn die Leute nur die Natur erst kennen, wenn sie es nur verlernt haben, wie bisher gedankenlos im Grünen herumzuspazieren, ohne ihr Auge zu gewöhnen, auch Einzelformen zu sehen — man müßte meinen, sie würden ganz von selbst auf Gedanken kommen, die in unserem Sinne wären. Fast möchte man heute ja glauben, alle Welt wäre kurzsichtig und sähe um sich nur ein verschwommenes Bild der Natur. Ich weiß es noch wie heute, welches unsäglich glückliche Gefühl mich beschlich, als ich, frühzeitig kurzsichtig, zum erstenmale durch eine Klemmbrille die Natur auch so sehen konnte, wie andere normalsichtige Menschen sie sehen, ich weiß noch, welche Wonne es für mich war, die wundervollen Formen da um mich her schönheitsdürstenden Auges in mich aufzunehmen! So, finde ich, müßte dem zu Mute sein, der, in jetzt üblicher Naturfremdheit aufgewachsen, zum erstenmale ein Auge für die Schönheit der Natur gewinnt." Ferner wären Gärten für das Volk außerordentlich wünschenswert. „Welcher Unterschied zwischen einem gartenumgrünten Dorfe und einem, in dem die Gartenpflege vernachlässigt wird, oder das gar gartenlos ist! Mir ist, als könne ein gefühlsbegabter, schönheitsempfänglicher Kunsthandwerker, um dessen Fenster sich üppiges Grün rankt, dem Epheu und wilder Wein vielleicht gar ins Zimmer gucken, der, wenn er aufblickt, in seinem Garten in ein wundersames Nebeneinander von Farben- und Formenschönheit blickt, als könne der nicht anders, als müsse er uns zustimmen und sagen: »Da ist meine Grammatik des Ornaments, gesund, abwechslungsvoll, formen- und farbenschön, immer neu und immer lebendig« — und als müsse von dem Übermaß der Schönheit, das da um ihn herum grünt und blüht, ein Hauch natürlicher Anmut auch auf seine Werke notwendig übergehen, wenn er wahrhaftes, angeborenes Schönheitsgefühl besitzt." Auch ein „Verschönerungsverein" thäte gut, „wenn in ihm Männer sind, die das Nützliche von dem Störenden zu unterscheiden wissen, die der Natur nicht ins Handwerk pfuschen wollen."

Mit der Pflege des Heimat- und des Naturssinnes ist die des Kunstsinnes nun großenteils schon ein und dieselbe Sache. Man darf aber hier nicht zu viel und nicht Unsinniges erstreben: ist bei der Bürgerschaft in ihrer großen Mehrheit ein Interesse für, ein hübscher Respekt vor der Kunst da, der sich gelegentlich in Zuwendungen und Zulassungen auch bethätigt, so ist schon viel gewonnen für die Minderzahl, die etwa produktiv irgendwie begabt ist. Einzelkenntnisse über die geschichtlichen Stilarten u. s. w. braucht man ihnen gar nicht einzutrichtern. „Immer und immer aber würde ich darauf hinweisen, wie jede andere Lebensform eine andere kunstgewerbliche Formensprache hervorrief, daß demgemäß auch unsere, von früheren Zeiten so verschiedene Epoche eine andere Formensprache fordert. Das muß aus allem hervorleuchten, das muß immer das A und das O aller Bemerkungen und Belehrungen sein, so werden Mißverständnisse vermieden, so gewinnt man größere Sehschärfe sowohl dem Alten, wie auch dem Zukünftigen gegenüber. So ehrt man aber auch wahrhaft die Alten, sie werden ja so viel größer; so wird ein kleiner Gegenstand, der sonst als nichts, denn eine nette Ausbildung dieses oder jenes Motivs angesehen wird, der Schlüssel zum Verständnis einer ganzen Geistesepoche, deren

Digitized by Google

Gemälde vor dem Beschauer wie durch Zauber heraufsteigt, andererseits wird auch ein klareres Bild davon, wie dieser oder jener neu zu schaffende Gegenstand heutigentages in unserem Leben, in unserem Geiste wurzeln muß, hervorgerufen.

Mit der Weckung des Interesses an alter Kunst wird von selbst die treue Bewahrung alter Kunstwerke sich verbinden; in manchen deutschen Städten haben in diesem Sinne Vereine sich gebildet, die darauf halten, daß nichts Altes, Wertvolles zu grunde gehe, daß es aus unwürdigen Verhältnissen befreit werde, daß überhaupt »thätige Pietät« in diesem Sinne geübt werde. Ein solcher Verein könnte überhaupt sehr segensreich wirken, er braucht gar keine hochtrabenden Statuten, er braucht nur ein paar vernünftige, kunstverständige Leute, denen das Herz auf dem rechten Fleck sitzt, die ihre Heimat, ihre Stadt und ihre Voreltern lieb haben. Ein solcher Verein könnte gewissermaßen eine Schutzwehr gegenüber unsinnigem Vandalismus sein, er müßte alle die alten Denkmale der Vorzeiten förmlich wie sein Eigen betrachten und darüber wachen, daß der Stadt nichts davon geraubt werde. Er könnte bei Erneuerungen an alten Häusern z. B. seinen Einfluß geltend machen, er könnte dafür sorgen, daß ortsgeschichtlich wichtige Kunstwerke im Original oder, wo das nicht angängig, in einer Kopie der Stadt erhalten bleiben. Er müßte förmlich ein Inventar all dessen aufnehmen, was an Kunstwerken alter Zeit im Städtchen vorhanden ist, so daß der ganze Ort für ihn gewissermaßen ein großes Museum ist, das er als seiner Verwaltung anvertraut betrachtet. Er könnte dafür sorgen, daß all seinen Mitbürgern diese Schätze, welche ihr Ort birgt, bekannt und vertraut werden, er könnte, sofern er über die Mittel verfügt, die Aufnahme, photographisch oder zeichnerisch, interessanter, im Privatbesitz befindlicher, nicht allgemein zugänglicher Kunstwerke, sowie etwa auch auswärts hingeratener, aber für die Kunstgeschichte oder auch nur Lokalgeschichte des Ortes wichtiger Gegenstände veranlassen. Er könnte u. a. auch für Aufnahme geschichtlich oder künstlerisch interessanter Stadtansichten, Ansichten aus der Umgegend sorgen. Es finden sich sicherlich Dilettanten oder Fachleute, Amateur- und Berufsphotographen, die gern allerlei Natürliches in dieser Hinsicht mit Vergnügen beitragen werden, die sich zum Teil freuen, wenn sie für einen bestimmten Zweck arbeiten können, dessen Wichtigkeit ihnen einleuchtet.

Der Verein könnte auch an ein kleines Museum denken, ein Museum, das sich vor allem der örtlichen Geschichte, der örtlichen Kunst und dem örtlichen Kunstgewerbe widmet, das sodann allerdings in gesunder, naturentsprechender Weise auch eine Vorbildersammlung für das städtische Gewerbe umschließen könnte — eine Sammlung, welche die Naturkunde des Landes im Auge hat, könnte gleichfalls damit verbunden werden.

Es brauchen ja beileibe nicht Kunstwerke ersten Ranges zu sein, wenn sie nur zu dem Geiste, der am Städtchen haftet, Beziehung haben. Ganz einfaches altes Hausgerät ist schon sammelnswert: wo haben wir z. B. Küchengerät aus dem Mittelalter? wo finden wir ganz simples Thongeschirr aus jener Zeit? Das Museum gebe, ganz einfach gesprochen, eine Übersicht, so getreu und umfassend, wie möglich, über die ganze Entwicklungsgeschichte des Städtchens, seiner Umgebungen und Nachbarorte.

Ein natürliches Museum alter Städte bilden, wie gesagt, oft die Kirchen, als hervorragendes Beispiel nenne ich die Marienkirche in Lübeck, aber sogar Dörfer besitzen bisweilen darin der Welt ganz unbekannte Schätze, wie ich kürzlich oben an der Nordspitze Hannovers in den Dörfern Altenbruch und Lüdingworth zwei solche Kirchen sah, voll des nennens- und beachtenswertesten Materials. Achten auch Sie darauf, daß die Kunstschätze Ihrer Kirchen erhalten und gepflegt werden; auch in ihnen werden ja oft vandalische Thorheiten begangen; sah doch ein mir bekannter Architekt einmal in einer alten Domkirche ein altes gotisches Taufbecken, das er für eine Gips- oder Holznachbildung hielt, da es mit Bronzefarbe angestrichen war. Er klopfte daran — was meinen Sie: es war wirklich Bronze, ein echtes altes Zeugnis unserer deutschen, uralten Bronzezierkunst, aber es war obendrein noch neuerdings bronzefarben übermalt! ....

Achten Sie auch darauf, daß bei etwaigen Restaurierungen in Ihrer Kirche zutage kommende alte Malereien oder dgl. nicht wieder umgetüncht werden, sowie, daß kein in die Kirche nicht passender kunstgewerblicher Unsinn in sie hineingerate. Das auf dem Kirchenboden oft liegende Gerümpel würde ich auch einmal durchschauen; ich fand unter solchem einmal in einem kleinen Nest ein paar große, gut geschnitzte gotische Figuren, die droben in Spinnweben und Staub rein verkamen und förmlich um Erlösung flehten. Herunter mit solchen an einen würdigen Platz, am besten in die Kirche selbst oder sonst ins Museum, auf daß sie ihrer würdig behandelt und allen wieder sichtbar werden!

Was etwaige Privatsammlungen oder einzelne in Privatbesitz befindliche Kunstwerke betrifft, so würde ich den Besitzern klar machen, daß auch ihre Mitbürger ein Anrecht darauf haben, daß sozusagen Kunstwerke der Stadt ganz von selbst zukommen, zum teil auch städtisches Eigentum sind, sowie daß wahre Freude am Besitze gesteigert wird durch Teilnahme größerer Kreise daran. Wenn nicht jederzeit, so lassen Sie doch von Zeit zu Zeit die Sachen Jedermann zugänglich machen, es ist so oft Manches darunter, das, wenn allgemein bekannt, viel Nutzen schaffen, fortwirken könnte, das aber so, eingesperrt und just denen, die daran lernen könnten, unsichtbar, ein tot daliegendes Kapital von Lehrwert und Kunstwert darstellt.

Können Sie auf dem Lande darauf hinwirken, daß der alte Typus des nationalen Bauernhauses, etwaigen neuen Bedürfnissen angepaßt, beibehalten werde, daß das Alte konserviert, das Neue gleich dem Alten aus unserem Volksgeiste herausgeboren werde, so wäre das auch sehr schön und wichtig. In einem Dorfe, wie's hier z. B. oft der Fall ist, dessen ältere Häuser den niedersächsischen Baustil zeigen, mit Fachwerk, Ziegelmustern oder gar Schnitzereien geschmückt, wirkt solch ein modernes »feines« Haus, wie's gedanken- und gefühllose Bauern sich oftmals hinstellen lassen, schauderhaft weiße, kahle Wände, Schieferdach und ein paar griechische Akroterien obendrauf! Es ist zum Weinen, wenn man als Deutscher und Künstler obendrein dergleichen mit ansehen muß. Das Publizieren alter Bauernhäuser nützt nichts, wenn nicht auch thätig vorgegangen wird.

Gibt es bei Ihnen noch Volkstrachten? Wenn ja, würde ich auch sie nicht außer Auge lassen. Aber keine Salontiroler schaffen! Man muß die Volkstracht als das behandeln, was sie gewissermassen ja auch ist, ein Stück Natur, ein Gewächs, das nur im heimischen Boden in freier Entwickelung gedeihen kann, das man nicht in ein Treibhaus setzen darf!"

Nun kommt Schwindrazheim auf das Kunsthandwerk zu reden und er bespricht sachkundig des Breiteren, was hier gethan werden kann, vor allem eine g e s u n d e Entwicklung zu schaffen und einen nahrhaften Boden für ein schlichtes, ehrliches Kunsthandwerk als die Wurzel einer wirklich volkstümlichen deutschen Kunst überhaupt. Hier aber läßt sich auch ein Auszug schlecht machen; wir müssen die, so sich dafür interessieren, auf den ungekürzten Abdruck der Arbeit verweisen, der im „Kunstgewerbe", das mit dem „Kunstwart" im gleichen Verlage erscheint, bevorsteht. Der Verfasser behandelt ferner die Architektur in der Kleinstadt. Bauten sollen ja dem Gedanken nach ebenso sein wie Kunstgewerbesachen: zweckmäßig zum Gebrauch und wohlgefällig fürs Auge. Könnte der gute Bürgermeister, wünscht Schwindrazheim, doch „die Architekten zuerst herumkriegen!" Da ihre Werke stets allgemein gesehen werden können und auch

Digitized by Google

gewöhnlich hübsch groß und in die Augen fallend sind, könnten sie ausgezeichnete Propheten des Neuen und Besseren sein.

„Warnen Sie auch da vor Lüge, vor angeklebten Säulen, Gesimsen und Renaissancen oder anderen sog. »Verzierungen«, vor künstlicher Rustika, vor ganz unnötigem Anstrich eines von Natur ganz hübsch roten Ziegelhauses u. s. w.! Bei Ihnen zulande ist ja wohl noch Holzarchitektur üblich oder üblich gewesen, sehen Sie doch, ob solche nicht wieder recht in Blüte zu bringen ist, sie kommt mir immer so recht deutsch vor! Wie gemütlich, innig sieht z. B. so ein schwäbisches Fachwerkhaus oder eins in Braunschweig aus, wie entzücken uns die originellen Holzbauten in der sächsischen und böhmischen Schweiz! Weisen Sie auf alte erhaltene Beispiele hin, man hat nie in früherer Zeit, bis zum Anfange unseres Jahrhunderts hin, eine solche grundsatzlose Ornamentflunkerei im Hausbau gekannt. Mehr will ich gar nicht sagen, Hans Schliepmann hat in seinen Betrachtungen über Baukunst all die besten Kunstideen, die ich selbst im Busen hegte, schon auf das Papier geschrieben!

Nun noch eins, was mir nicht unwichtig erscheint: Bei Bauten, die die Stadt selbst errichten läßt, insbesondere auch bei Kleinbauten, wie Wartehallen, Schutzhäusern für Kinderspielplätze, Sitzbankanlagen, bei Brücken, sowie bei anderen städtischen, wohl zumeist vom Stadtbauamt besorgten, ins Architektonische schlagenden Sachen, wie z. B. Warnungstafeln, würde ich mir an unserem lieben Hamburg ein Beispiel nehmen; unsere städtischen Architekten, an ihrer Spitze der Oberingenieur Andreas Meyer, haben da mustergiltige Vorbilder hingestellt, die sich jeder Zimmermann, Tischler oder überhaupt Handwerker ins Gedächtnis schreiben kann, so einfach und doch so schmuck, so echt künstlerisch und zur Nacheiferung reizend sind sie ausgestattet. Wenns auch ein bissel mehr kostet, als philiströse Arbeit, es bringt auch wieder Vorteile dadurch, daß die Handwerker der Stadt zu besserem Geschmack und besserer Arbeit erzogen werden."

Nach einigen guten Sätzen über den Dilettantismus, das, was er leisten kann, und das, was er nicht leisten kann, schließt Schwindrazheim sehr richtig:

„Gerade dadurch, daß man bei den Ratschlägen für unser Kunstgewerbe immer so ausschließlich nur im engsten Kreise sich bewegt hat, daß man an der Spitze gebessert hat, statt von Grund aus, gerade dadurch hat man bisher nur die immer nicht durchgreifenden, bald wieder entschwindenden Scheinerfolge erzielt. Es muß eine Reformation an Haupt und Gliedern sein, sonst hats keinen dauernden Erfolg. So wars ja beim Entstehen jeder lebensfähigen neuen Kunst: als die germanischen Völker die christliche Kultur ganz in sich aufgenommen hatten, entstand die mittelalterliche Kunst; als Europa durch den Humanismus und die religiösen Reformversuche ganz durchrüttelt war, entstand die Renaissance. Jedesmal wars eine alle durchziehende große geistige Bewegung, und eine solche thut auch heute wieder not, solls anders werden. Und eine solche im Sinne einer seelischen Neuvertiefung unseres ganzen deutschen Volkslebens kündigt sich ja auf allen Gebieten geistigen Lebens ersichtlich an."

* Kunstliteratur.

Das neue Reichstagshaus in Berlin von Paul Wallot. Ein baugeschichtliche Darstellung von Richard Streiter. Mit 5 Tafeln und 12 Abbildungen im Text. (Berlin, Wilhelm Ernst und Sohn).

Das Reichstagshaus in Berlin. Eine Darstellung der Baugeschichte und der künstlerischen Ausgestaltung des Hauses von Maximilian Rapsilber. Mit zwei Illustrationen und dem Bildnis des Erbauers. (Berlin, Georg Simens.)

Das erstgenannte, mit Abbildungen reich ausgestattete Buch in Quartformat ist ein Sonderabdruck aus dem Zentralblatt der Bauverwaltung. Es erzählt die Geschichte des Reichstagshauses auf Grund der Akten in sachlicher Weise, dabei aber mit herzlicher Anerkennung der Wallotschen Großthat. Der selbstständige Stil Wallots wird treffend gekennzeichnet, z. B. in folgenden Worten: „Wer damals — in den Jahren 1885 und 1886 — Einblick bekam in die Werkstatt des Meisters, der staunte wohl über die Fülle der Skizzen und Studien, über den Reichtum und die Beweglichkeit einer unverbildeten Phantasie, die, an den vornehmsten und reizvollsten Erzeugnissen aller Kunstzeitalter sich befruchtend, mit bewunderungswürdiger Gestaltungskraft Neubildungen von eigenartigem Gepräge schuf. Freilich — manch strenger Stilverfechter einer archäologisch abgeleiteten Stilreinheit mag bedenklich den Kopf geschüttelt haben, als er sah, wie Wallot Altes und Neues, Klassisches und Romantisches, Gotisches und Barockes, Römisches, Deutsches, Altfranzösisches und Spanisches kühn vermengte. Solch einem sicheren Manne mochte es wohl scheinen, als ob ein kraftvoller aber barbarischer Kunsttitane gegen die ewige Ordnung sich auflehnte und mit freventlichem Beginnen die streng geschiedenen Reiche des Schönen zu einem regellosen Chaos zusammenstürzte. Aber hier galt das prächtige Wort des Zarathustra-Dichters: »Ich sage euch: man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können«. Füllte doch Wallot die Kraft in sich, »neue Werte zu schaffen«, die er der allumfassenden Bildung unserer Zeit entsprechend durch die Verschmelzung und Umprägung früherer Kunstideale zu gewinnen hoffte." Auch die Entwicklung und Läuterung des Wallotschen Stils während des Baus wird dargelegt. — Die Schrift beruht auf tüchtigen technischen Kenntnissen und offenbart das Vermögen, künstlerischen Ideen feinfühlig nachzugehen. Sie klingt in den Satz aus: „Wir Festgenossen blicken mit aufrichtiger Hochachtung, mit freudiger Bewunderung auf des Reiches ersten Baumeister und sein herrliches Werk, das stolz und trutzig über die Dächer der Kaiserstadt emporragt als eine feste Burg deutscher Einheit, als ein gewaltiger Markstein in der Entwicklung deutscher Kunst."

War der Verfasser dieser ersten Schrift, die in dem amtlichen Blatte der Bauverwaltung gestanden hat, an ein gewisses „Maßhalten" bei der Kritik gebunden, so war das bei dem Verfasser des zweiten, M. Rapsilber, nicht der Fall. Der nimmt denn auch den preußischen Kunstgeist und die Nörgler am Reichstagsbau scharf ins Gericht und zeigt mit berechtigtem „Zorn und Eifer", welche schlimmen Fehler durch den Reichstag, die Baukommission und sonstige amtliche sachverständige Begutachter begangen worden sind. Wir lesen da u. a. „Durch die ganze preußische Kunstgeschichte geht ein eigentümlicher Zug: mittelmäßige Talente werden auf Händen getragen, den großen Künstlern aber werden qualvolle Schwierigkeiten bereitet. Der große Schlüter verkam im Elend in der Fremde, Knobelsdorff hatte durch die Launen Friedrichs des Großen unerhört zu leiden, Schinkel verfiel unter der übermenschlichen Last subalterner Arbeitsanforderungen in die Nacht der Geisteskrankheit, das fortwährende Einwirken der dilettantischen Neigungen Friedrich Wilhelms IV. drückte das Niveau des damaligen Kunstschaffens herab, die Lieblingsidee Kaiser Friedrichs war der neue Dom, der künstlerisch sehr gering zu bewerten ist, und von dem zu erwartenden Nationaldenkmal, dieser bombastischen Prunkfanfare, empfindet man allseitig ein gelindes Grauen. Die Verkennung des Reichstagshauses aber berührte uns aus einem gewissen Grunde doppelt schmerzlich. Jahrhunderte lang schleppte die deutsche Kunst die Sklavenketten des Auslandes: in der schmählichen Duodezwirtschaft der absolutistischen Epoche hatte das deutsche Volk die Selbstachtung vollständig eingebüßt. Das

Digitized by Google

liegt jetzt weit hinter uns. Die deutsche Kunst ist wieder mündig geworden, die Saat der blutigen Siege ist aufgegangen. Der Künstler hat nunmehr gelernt, sein deutsches Denken und Fühlen in seinen Werken auszudrücken. Das ist heute der Kardinalpunkt aller heimischen Kunstübung geworden. Wallot hat nun in erster Linie das große Verdienst, nicht nur einer eigenen Schöpfung ein urdeutsches Gepräge verliehen, sondern auch eine ganze Generation von Künstlern in echt nationalen Aufgaben geschult zu haben. Und so traf es sich recht eigentümlich, daß der Kaiser in demselben Augenblick, wo die deutsche Kunst in stolzer Zuversicht auf ihre vaterländische Mission zu reckenhafter Größe aufwuchs, die Nachahmung der römischen Vorbilder verlangte. Aber diese Parole kam zu spät. Die deutsche Kunst hat die traurige Episode der Reisläuferei bereits endgiltig überwunden." — Über die Misere der Kuppelkritikasterei, deren anwidernden Verlauf Rapsilber darlegt, tröstet er uns erfreulicher Weise schließlich mit dem Nachweis, daß Wallots erfindendes Genie gerade in der Kuppel trotz der Knüppel, die man ihm zwischen die Beine geworfen, die schönsten Triumphe gefeiert hat. Das blöde Gerede über die gedrückten Maße der Kuppel steht auf gar zu schwachen Füßen. Diese Krönung in ihrer jetzigen Gestaltung wirkt echt monumental und beherrscht harmonisch und würdevoll die Gebäudemasse. Gegen die Glaseindeckung der Kuppel läßt sich vernünftigerweise kein Einwand erheben; je deutlicher an einem architektonischen Gebilde die Zweckbestimmung zu tage tritt, um so besser. Da das Glas, weil es das Licht nicht reflektiert, sondern absorbiert, einen stumpfen, dunkeln Ton erzeugt, trat das Gold als ergänzender Faktor der monumentalen Wirkung hinzu, die über alles Erwarten erzielt ist. Das Gold ist auch insofern am Platze, als die wahre Monumentalität im Prinzip immer nur an die edelsten Stoffe geknüpft ist, ein Grundsatz, der am ganzen Hause — mit Ausnahme der Wandelhalle leider — durchgeführt ist. Und schließlich hebt das Gold auf den Eisenrippen den konstruktiven Gedanken in aller Schärfe hervor, gerade wie man in Kirchen die Gewölberippen bunt färbt, um das System zu verdeutlichen." — Klar und scharf werden auch in der Folge die Vorzüge des Wallotschen Baus auseinandergesetzt, wird der Unterschied zwischen schöpferischer und konventioneller Kunst (Simering und Begas) dargelegt, wird das Kunstphilisterium zurechtgewiesen und das Recht des künstlerischen Genies verfochten. Die Schrift schließt mit einer kurzen Lebensbeschreibung Wallots. Sie darf unseren Lesern entschieden empfohlen werden. Sch.

* **Schaufenster-Ausstellungen** als Mittel der Verbreitung des Kunstgeschmackes bei „kleineren Leuten" zweckbewußt zu benutzen, regt das „Atelier" in einem Leitaufsatze an. Und aus der Beobachtung, die der Verfasser vor den Schaufenstern der Kunsthandlungen gemacht hat, kommt er dann zu dem weiteren Ratschlag, recht tüchtig für billige Reproduktionen zu sorgen, wolle man wirklich den Kunstsinn verbreiten.

„Man glaube nicht, daß der gemeine Mann stumpfsinnig der Kunst gegenüberstehe. Täglich kann man beobachten, welches Interesse ihr selbst von Schuljungen, Laufburschen und Droschkenkutschern entgegengebracht wird. Der letzte 18. Oktober gab einen schlagenden Beweis. Die Stadt war festlich geflaggt, die Straßen waren belebter denn sonst. Schulte hatte wie gewöhnlich einige Zugstücke ausgestellt; hier einen Kröner, da einen Achenbach, einen Blaas, einen Fabré u. a. Vornehme Herrschaften traten hier und da geschäftig in ihrem »Bummel« heran, — verschwanden aber auch mit gleicher Hast. Welche Würdigung wurde den Werken zuteil? »Reizend, allerliebst«, hörte man einige Damen vor E. v. Blaas' »Wem gehört die Rose« ausrufen. Wie anders war es bei dem Fenster der Photographischen Gesellschaft nebenan! Dichtgedrängt und ausdauernd wurden die bunten und schwarzen Nachbildungen der »Krönung von 1870«, der »Eröffnung des Reichstages von 1888« und Steffecks »Königin Luise« studiert. Und gar erst bei Amsler und Ruthardt! »Der Kurfürst bei Tilsit« von Kretschmar, »Friedrich der Große an der Leiche Schwerins« von Warthmüller, »Zieten und Seidlitz« von Schuch — alles wurde von vornehm und gering mit wirklicher Teilnahme erfaßt und bewundert.

Man könnte meinen, wir Preußen seien nun einmal zu sehr in alles Militärische vernarrt und hätten nur für Schlachten und Paraden einen rechten Sinn; aber derselbe Unterschied, der sich an jenem der Schlacht bei Leipzig geweihten Tage an den Schaufenstern unter den Linden und in der Behrenstraße bemerkbar machte, wiederholt sich bereits seit langer Zeit immer wieder und wieder. Mannfelds Radierungen waren seinerzeit ebenso wie vor weniger als 14 Tagen die Nachbildungen von Walter Cranes Werken umlagert und fesselten die Vorübergehenden, trotzdem die harten, grellen Linien und Farben dieses Engländers doch in entschiedenem Gegensatze zu den zarten und weichen Bildern unserer Maler stehen. Ähnliches kann man auch an den Schaufenstern von Lichtenberg in Dresden und Richter in Breslau und anderwärts erleben. Es muß also doch wohl ein besonderer Grund vorhanden sein, der diese Erscheinung hervorruft. Sollte es nicht sein, daß unser Volk vorläufig unbewußt den Reproduktionen in Farben- und Lichtdruck, Radierungen und Stichen ein größeres Interesse entgegenbringt — nicht, weil es die Malerei selbst nicht versteht, sondern weil es bei einem Ölbild sich von vornherein sagt, dasselbe zu erwerben ist bei den horrenden Preisen unmöglich? — An Gregorowius' Delikatessen geht der gewöhnliche Sterbliche ebenso teilnahmlos vorüber wie bei Kempinskis Austerntonnen, einfach weil dies für ihn unerreichbare Früchte sind, während aus Aschingers Bierquellen das Gigerltum so gut wie verdrängt ist und auch der Unbemittelte ohne Monocle und Glacéhandschuh für einen Groschen ein echtes Kulmbacher oder Nürnberger zu trinken lernt.

Man erwäge also wohl eine möglichst weitgehende Einführung des Volkes in die Kunst und der Kunst in das Volk! Das wahre Kunstschaffen, sei es in Öl oder Stein, sollte keineswegs beeinträchtigt werden, die Förderung desselben durch Errichtung von Ausstellungen in Kunstsalons und eigenen Ausstellungsgebäuden möge nicht gemindert werden, aber man öffne die Thüren zur Kunst auch dem Volke; nur wenn auch der Unbemittelte für ein Geringes in den Besitz von Reproduktionen gelangt, wird nach und nach das Kunstverständnis gehoben werden und ein Streben nach den wahren Kunstwerken eintreten! Wie Dürer vor Jahrhunderten durch seine Jahrmarktsbilder ein Mann des Volkes geworden, und wie Walter Crane durch seine Babybücher sich selbst in Deutschland eingebürgert, so können auch Gebhard und Uhde, Menzel und Gehrts u. a. zu wahren Männern des Volkes werden!"

Inhalt: **Die neue Ästhetik.** (Schluß.) — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. Über den Zustand des deutschen Theaters. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. Kunstpflege in der Kleinstadt. Kunstliteratur. Schaufensterausstellungen.

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** Gallerie-Bilder Italiens, (43
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Verlag v. Georg Siemens in Berlin
Das W. 30.

Reichstagshaus in Berlin.

Von Maximilian Rapsilber. Pr. 1,50 M.

Das mit zwei Illustr. u. dem Bildnis des Erbauers geschmückte Werkchen wird allen denen willkommen sein, die sich über die Baugeschichte u. künstlerische Ausgestaltung des Hauses in ausführlicher Weise unterrichten wollen. Die Schrift ist auf grund eingehender Studien des gesamten Aktenmaterials verfaßt, für das Geschaffene standen dem Autor ausführliche Erläuterungen durch berufene Fachmänner zu Gebote. (69

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

Tüchtige objektive Recensenten

für bessere Werke der schönen Literatur gesucht. Uebersendung von Recensionsexemplaren nach Wahl der Redaktion. Honorar 10 Pf. für die elfsilbige Zeile. Mit gedruckten Recensionen belegte Anträge sind zu richten an die Redak. des **Deutschen Dichterheims** in **Wien,** VIII. Querspergstraße 5. (58

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
H. Meyer Wwe. (61
Lederhandlung, Braunschweig.

Goldne Remontoiruhr mit Doppeldeckel.

(Sprungdeckel über'm Zifferblatt)

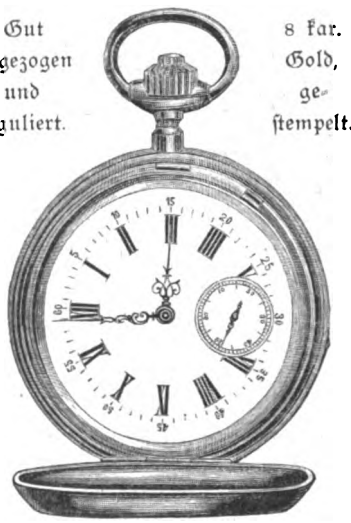
40 Mark Anzahlung.

Rest in 5 Monatsraten à 8 Mark. Bei Baarzahlung 5% Rabatt.

2 Jahre schriftliche Garantie.

Gut abgezogen und reguliert.

8 kar. Gold, gestempelt.



Nr. 805. 8 kar. gold. Remont.-Uhr mit Sprungdeckel, Ankergang, 15 Steine, hochfeines präcises Werk, M. 80.—

Ratenzahlung für Beamte.

Illustr. Preisbuch gratis und franko.

Carl Holl in Cannstatt.
Goldwarenfabrik. (64

(68

FILIALE:

WIEN I, WEIHBURGGASSE 18.

42

(67

Landschaftsstudien

von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39)
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck

empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

Ergebenst

22 **Albert Neuhauser**

K. M. SEIFERT

Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Ständerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.

Digitized by Google

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Malerinnen-Schule

Karlsruhe

Unter dem Protektorat Ihrer K. Hoheit der Grossherz. von Baden.

Lehrplan und nähere Auskunft durch **Max Roman**, Maler und **Otto Kommer**, Maler. (33

F. Wolff & Sohn's Toiletteseifen sind die besten zur Erhaltung einer zarten weissen Haut.

Indische Blumenseife

hochfeine Toiletteseife, 50 Pf. pr. St.

PALMITIN-SEIFE

neutral - gut - billig.

für Familien u. Kinder. Das Stück à 25 Pf. in allen Städten Deutschlands.

F. Wolff & Sohn, Karlsruhe

Filiale: Wien I, Wollzeile 9. (68

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Verlag von **Georg Reimer** in **Berlin.** (72

Soeben erschien:

Leben des Heiligen Franz v. Assisi von **Paul Sabatier.** Autorisierte und durch Originalmitteilungen des Verfassers bereicherte Übersetzung der 9. Originalauflage von **M. L.** Preis M. 7.—.

(46

Einladung zur Subscription auf

Dr. P. Albert Kuhn, O. S. B.,

Professor der Aesthetik,

Allgemeine Kunst-Geschichte.

Die Werke der bildenden Künste vom Standpunkte der **Geschichte, Technik, Aesthetik.** (70

Diese neue Kunstgeschichte umfasst die Werke der **Baukunst**, der **Bildhauerei** u. der **Malerei** von den ältesten Zeiten bis auf unsere Tage.

Ein sehr reicher und ausgesuchter Bilderschmuck, nach den besten und neuesten Vorlagen und Originalen beschafft, erläutert Schritt für Schritt den Text.

Das abgeschlossene Werk in seinen drei Bänden mit einen Gesammt-Umfang von 1800 bis 2000 Seiten Lexikon-Format, mit über **1000 Illustrationen** und mehr als **120 ganzseitigen artistischen Beilagen** erscheint

in ca. 25 Lieferungen à Mk. 2.—

Lieferung 1 wird auf Wunsch von jeder Buchhandlung zur Ansicht abgegeben, sowie auch von der Verlagshandlung

Einsiedeln (Schweiz) **Benziger & Co.** **Waldshut** (Baden) und **Köln** a/Rh.

BEURTEILUNG:

...Obwohl das Werk eines kathol. Geistlichen.... ist diese Kunstgeschichte doch völlig frei von jeder einseitigen religiösen Tendenz. Vor allen ähnlichen Werken hat sie den Vorzug, dass sie neben den geschichtlichen Gesichtspunkten die technischen und ästhetischen besonders berücksichtigt.... Vor allem aber wird der Aufwand von gut gewählten meist vortrefflich ausgeführten Tafeln in Licht- und Farbendruck und von Illustrationen im Text angezogen.....

Seemann's Litterar. Jahresbericht 1804 u. F. Volkmar, Weihnachtskatalog 1894.

Prof. Dr. Adolf Rosenberg.

Heft 7 erscheint im Februar 1895.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

11. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Neuer Wein und alte Schläuche.*

Ist nicht seit fünfundzwanzig Jahren genug und übergenug von der „Kunst im Hause" geredet und geschrieben worden? Und haben die Anregungen und Vorschläge nicht einen gänzlichen Umschwung der Architektur und Hauseinrichtung zur Folge gehabt? Gewiß. Aber wieder, wie um 1870, stehen wir vor einem Scheidewege, und da wird es nötig, aufs neue nach den Landmarken auszuspähen.

Es ist eine alte Erfahrung, daß eine Geschmacksrichtung etwa ein Menschenalter, also zwanzig bis dreißig Jahre, vorhält. Das ist der Zeitraum, der dem Manne zu schaffen vergönnt ist. Dann kommt ein neuer Geschmack, der in allen Punkten dem vorhergehenden entgegengesetzt zu sein pflegt. Soweit der Pendel nach links geflogen, schwingt er nach rechts zurück.

Viele von uns erinnern sich der „guten Stube" vor 1870. Eine Fülle von Licht ergoß sich durch die klaren Gardinen über die Mahagonimöbel mit ihren schwarzen Bezügen und den weißen „Antimacassar" darauf, über die Kupferstiche an den Wänden, den mageren kleinen Teppich unter dem ovalen Sophatisch mit seinen Albums und Prachtwerken. Der Hauptschmuck war die Sauberkeit, und die Poesie der großen Jahres- und Familienfeste durchwehte den Raum.

Dann kam der Aufschwung nach 1870. Wir traten das politische und wirtschaftliche Erbe der Arbeit von Generationen an, und wie wir uns politisch auf eigene Füße gestellt hatten, so wollten wir auch in der Architektur und in der Industrie uns vom Einfluß des Auslandes frei machen. Nicht aus Frankreich oder England wollten wir die Vorbilder holen, sondern aus unserer eigenen Vergangenheit. Die Erkenntnis, daß auch unser Volk zur Reformationszeit von der künstlerischen Bewegung der Renaissance gepackt worden, war von Forschern und Architekten eben erst gewonnen. Das gab die Parole: Deutsche Renaissance.

Innerhalb eines Jahrzehnts hatte die damals neue Richtung ihr Ziel erreicht. Das typische Wohnzimmer von 1880 war in allen Teilen ein Gegensatz zu der „guten Stube", in der 1870 die heimkehrenden Krieger gefeiert waren. Die Fenster blieben auch im Sommer mit schweren dicken Gardinen verhängt. Durch bunte oder trübe Scheiben drang spärliches Licht. Statt des ausländischen Mahagoniholzes herrschte unumschränkt das heimische Eichenholz und statt der glatten Formen die reichste Schnitzerei. Der Ornamentrausch hatte das deutsche Volk erfaßt, eine Freude an üppigem Schmuck,

*) Was im Folgenden niedergeschrieben ist, hat der treffliche Direktor der Hamburgischen Kunsthalle zunächst in einem Vortrage in der Hansastadt gesprochen. Dann ist der Vortrag in einer Hamburgischen Zeitung gedruckt worden. Für den Abdruck bei uns hat ihn aber Lichtwark so wesentlich überarbeitet und erweitert, daß unser Aufsatz auch für die wenigen unsrer Leser, denen etwa jene Zeitung zu Händen gekommen ist, des Neuen genug enthalten dürfte. Lichtwark geht von Hamburgischen Verhältnissen aus und kommt am Schlusse mit unmittelbaren Nutzanwendungen auf solche zurück — wir haben den Herrn Verfasser hier nicht um Änderungen ersucht, weil uns gerade diese Anwendungen auf einen besondern Fall sehr lehrreich auch für andere Fälle erschienen. Kw.-L.

Digitized by Google

die den Aschbecher und den Stiefelknecht nicht verschont ließ. Mit vollen Händen schöpfte man die Formen aus dem unermeßlichen Vorrat, den uns unsere Vorfahren hinterlassen. Bis 1890 hatte man in unersättlichem Hunger nicht nur die eigentliche deutsche Renaissance in ihrem ganzen Verlauf, sondern auch das Barock und das so lange verachtete Rokoko verschlungen.

Jetzt sind wir auch damit zu Ende. Was nun? Nach den Erfahrungen der letzten Jahrhunderte läßt sich unschwer im allgemeinen die Richtung bezeichnen, die nun logischer Weise eingeschlagen wird. An Stelle der Fassaden aus Ornament und Fensterlöchern wird man glatte Wände als eine Beruhigung empfinden. Den Schnitzereien der schweren gebeizten Eichenholzmöbel wird man glatte, polierte leichte Formen vorziehen. Statt der schmutzigen „Wurst-, Erbsen- und Sauerkrauttöne" der Teppiche und Möbelstoffe wird man wirkliche Farbe willkommen heißen, nach der Überladung die Reize der Schlichtheit empfinden. Die künstliche Dunkelheit wird einer Flut von Licht weichen, und statt der Kopie der historischen Stile, die jeder erlernen kann, wird man die Bethätigung des individuellen Geschmacks, der sich erziehen, aber nicht lernen läßt, am höchsten schätzen.

Daß das kommen würde, war längst zu sehen und ist auch längst gesagt worden. Daß es so plötzlich und zwar wie ein Überfall von außen hereinbrechen würde, hat auch die überrascht, die es längst gefürchtet und die längst davor gewarnt haben.

Vor kurzem sah ich in unserer Nähe das kleine Wohnhaus — Dreifensterhaus — eines reichen Mannes, das den höchstentwickelten Typus der Epoche der Wiederbelebung der alten Stile bildete. Es war eben fertig gestellt. Der Schmuck der kleinen Küche hatte allein 50000 Mark gekostet, und die Wohn- und Schlafzimmer waren entsprechend eingerichtet. Was die von der Formenwelt der letzten drei Jahrhunderte erfüllte Phantasie des Architekten ersinnen und kombinieren konnte, war aufgeboten, um kein Winkelchen unverziert zu lassen. Drei Dienstboten waren für die Reinhaltung all der Schnitzereien, Profile, Giebel und Nischen der Dekorationen besonders angestellt. Einige Tage später besuchte ich verschiedene alte Freunde in Berlin. Ich kannte ihre Wohnungen, die ich zuletzt in demselben altdeutschen Stil eingerichtet gesehen hatte, nicht wieder. Alle Eichenmöbel waren verschwunden; keine Spur von Renaissance, Barock oder Rokoko. Von den Decken und Wänden war aller Stuck heruntergeschlagen, die schlichtgestrichene oder mit einer englischen Tapete bedeckte Wand stieß ohne Voute oder Sims gegen die ganz schlichte weiße Decke. Schnitzerei gab es nicht mehr, die Fenstervorhänge waren auf das bescheidenste Maß zurückgegangen, oder fehlten ganz. Alles war hell, licht, einfach, und an die Stelle der Form war die Farbe getreten.

In Berlin haben die Gesellschaft und die Künstlerkreise im Prinzip mit dem Kultus der historischen Stile gebrochen. Sie sind darin England und Amerika gefolgt. Derselbe Umschwung bereitet sich überall vor.

Da ist es wohl an der Zeit, wieder einmal den Boden zu prüfen, den wir unter den Füßen haben.

Bei der Architektur müssen wir anfangen. Alles Gute in den dekorativen Künsten muß von ihr ausgehen oder über sie den Weg nehmen.

Wir in Hamburg haben uns die Weisungen von Berlin, München und (namentlich beim Kirchen- und Ingenieurbau) aus Hannover geholt. Auch Pariser und Londoner Einflüsse sind noch nicht verschwunden. Aber in diesem Gemisch, das reichhaltiger zusammengesetzt ist, als die Architektur irgend einer anderen Stadt, fehlt das eigentlich Hamburgische. Wo wir in deutschen Städten eine gesunde Entwickelung sehen, strebt man zum Anschluß an das, was der Boden Tüchtigstes erzeugt hat. Die jüngste Architektur in Nürnberg, Leipzig, sogar in Dresden und Berlin, läßt die Tendenz verfolgen. In Hamburg wurde nach dem Brande von Chateauneuf schon einmal versucht, die Prinzipien der bodenwüchsigen Kunst zur Geltung zu bringen; seine Postgebäude, seine Petrikirche sind redende Zeugen seiner Absichten, aber er mußte Schiffbruch leiden. Jetzt steht eine ähnliche Bewegung vor der Thür. Als Vorbild werden wir da die berühmten Bauten Sonnins für das Etagenhaus benutzen und für die Einzelhäuser in der Umgebung der alten Stadt die malerische Architektur der alten Landhäuser und der von allen Malern und auswärtigen Architekten so sehr bewunderten Häuser der Ortschaften umher. Neumühlen, Nienstedten, Bergedorf, Eggendorf und vor Allem Blankenese bergen noch heute eine Fülle von Motiven.

Das gemeinsame Prinzip der Sonninschen und der alten ländlichen Architektur ist die Verwendung von Farbe statt Form, während wir uns in den überladenen Zementfassaden auf die Form allein oder bei den gotischen Formen, die aber für das Wohnhaus nur wenig mitsprechen, auf die Verwendung der durch das Material gegebenen Farbe beschränken.

Noch können wir jedoch die hohe koloristische Wirkung der alten einheimischen Bauweise in der Stadt und auf dem Lande studieren. Vielleicht nicht lange mehr, denn die Blankeneser geben durch ihre ganz unmotivierten Zementfassaden dem malerischen Wesen ihres Örtchens den Todesstoß, und in der Stadt schwindet die Architektur des vergangenen Jahrhunderts mehr und mehr. Hoffen wir, daß wir noch wieder Häuser mit schlichten Backsteinfassaden, ohne Schmuck außer den weißgestrichenen Fensterrahmen und der grünen Thür

Digitized by Google

im zierlich geschmückten Sandsteinportal — dem einzigen Prunkstück der Fassade — erstehen sehen, und in den Gärten einfache Häuser, die aus den heimischen Formen entwickelt sind in demselben Sinne, wie die Engländer aus der alten malerischen Landarchitektur ihrer Heimat sich das Landhaus entwickelt haben, das sie nicht mit dem für uns anspruchsvoll klingenden Namen „Villa", sondern als „Cottage", das ist Hütte, Bauernhaus bezeichnen. Hier fehlt die schablonenhafte Gleichmäßigkeit in der Behandlung der Fassade. Wie bei unseren alten Landhäusern in Blankenese sieht man auf den ersten Blick, daß keine Fenster angelegt sind, wo man sie innen nicht braucht, und daß große Zimmer größere, enge Zimmer kleinere, hohe Räume hohe und niedrige Räume breite Fenster bekommen. Wir dagegen opfern ohne Nachdenken die Behaglichkeit und Bequemlichkeit der inneren Einrichtung dem „Vorzug", hinter einer regelmäßigen Fassade zu wohnen.

Am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hatte der große Denker Bacon den Zwiespalt zwischen dem Bedürfnisse des englischen Lebens und der unverständig auf kleine Verhältnisse übertragenen starren Regelmäßigkeit der italienischen Palastarchitektur schon erkannt, und er rief seinen Landsleuten zu: „Häuser werden zum Bewohnen, nicht zum Besehen gebaut. Zieht der Regelmäßigkeit die Bequemlichkeit vor, wo ihr nicht beides zugleich haben könnt. Häuser, die nur schön sein sollen, laßt den Poeten. Die haben keine Unkosten von ihren verzauberten Schlössern."

Das Joch, vor dem der englische Denker sein Volk zu einer Zeit warnte, als der Glanz der neuen italienischen Baugedanken ganz Europa blendete, haben wir noch auf unseren Schultern.

Alle Straßenhäuser, alle Einzelhäuser werden im Grunde als Miniaturpaläste behandelt. Früher mußte der Eingang in der Mitte liegen. Das hat man in Hamburg seit einer Generation aufgegeben, notgedrungen. Aber das tötliche Einerlei der über einen Leisten geschlagenen Fenster und die Regelmäßigkeit ihrer Anordnung besteht noch. Es gibt thatsächlich nur eine Fensterform in unserer ganzen modernen Architektur, das Hochformat, wobei es für die praktische und ästhetische Wirkung ganz einerlei ist, ob es oben mit geradem Sturz oder im Rund- oder Spitzbogen geschlossen ist.

Die Hauptsache für das Wohnhaus bleibt ungefesselte Anordnung und Ausbildung der Innenräume. Wir haben seit zwanzig Jahren in diesem Punkte Fortschritte gemacht, aber wenn bei dem jetzt bevorstehenden Ausbau der Verbindungen in der weiteren Umgebung Hamburgs eine neue Blüte des Einzelhauses zu erwarten steht, so dürfte noch manche Verbesserung möglich sein. Vielleicht wird man sich entschließen, nach alter hamburgischer Sitte dem Vorplatz mehr Raum zuzumessen. Welche Rolle er im alten Hamburger Stadt- und Landhause spielte, ist noch wohl erinnerlich. Auf Waltershof, im alten Herrenhause z. B., ist die Diele noch heute der Mittelpunkt des häuslichen Lebens, wie die Halle im englischen Hause. Hie und da hat man auch bei neuen Landhäusern den Vorplatz als große Halle durch alle Geschosse geführt und als Wohnraum und Gesellschaftsraum ausgebildet. Die Erfahrung hat ergeben, daß unserer Behaglichkeit wirklich damit gedient ist, und daß das Familienleben innigere und gemütlichere Formen annimmt, wenn das ganze Haus in dem weiten Raum zusammenkommen kann, der jede Gruppierung und jede Isolierung zuläßt.

Wird der Vorplatz größer, so kann auch die Treppe angemessener ausgebildet werden. Man sollte lieber ein Zimmer opfern, um Halle und Treppe geräumiger auszubilden. Es ist fast unbegreiflich, wie gleichgültig wir gegen miserable steile, gefährliche Treppen geworden sind, und welche Qual wir dadurch täglich der Hausfrau und den Dienstboten zumuten. Daß im vergangenen Jahrhundert etwas wie eine Wissenschaft des Treppenbaues bestanden hat, scheint vergessen; aber mit um so größerem Behagen steigen wir die schönen Treppen alter Häuser hinan mit ihren sanften bequemen Stufen, deren richtiger Schnitt selbst bei den Windungen erlaubt, ohne ängstliche Vorsicht an der Seite der Spindel zu gehen. Die Treppe als malerisches Raumgebilde zu behandeln, wie es auf den alten Hamburger Dielen so gut wie in den modernen englischen Häusern üblich ist, wird nur in den seltensten Ausnahmefällen versucht.

Wenn das eine Vorderzimmer, das sogenannte Entrée, nur klein sein kann, sollte man es lieber aufgeben, denn es ist dann für das tägliche Leben nichts damit anzufangen. Man kann es als geschlossenen malerischen Winkel mit zum größeren Vorderzimmer oder mit ins Treppenhaus ziehen. Kleine Veranden außen vor dem Entrée sollte man nicht machen. Sie verdunkeln das Zimmer in den dreiviertel Jahren, wo sie nicht benutzt werden können. Ebenso sind kleine Balkone von Übel, sie sind gar nicht zu brauchen und eine Quelle beständigen Ärgers.

In den drei oder vier Zimmern, die bei uns das Erdgeschoß einzunehmen pflegen, haben wir meist viel zuviel Thüren und Fenster und infolge dessen keine Ecken und zu wenig Wandfläche. Das kommt, weil wir unsere Wohnung nicht für das Behagen des täglichen Lebens, sondern für die großräumige Wirkung bei Gesellschaften einrichten. Daher die vielen Flügelthüren, die für die tägliche Benutzung der Zimmer das ärgste Hindernis bilden. An der Außenseite nehmen die zwei Fenster, an der gegenüberliegenden Wand der

Digitized by Google

Ofen und die Flügelthür die Ecken weg. Was wohl ein Architekt vom Anfang unseres Jahrhunderts zu einem Zimmer ohne Ecken sagen würde! Wenn wir die Grundrisse englischer Wohnungen studieren, so fällt uns zuerst auf, daß die Zimmer nicht ineinander zu gehen brauchen, wie bei uns, daß sie dafür mit einer Thür in die Halle münden, und im Besitz aller Ecken sind, deren ungeschmälerte Existenz das Zimmer erst behaglich macht. Man pflegt bei uns zu sagen, daß es nötig wäre, jedes Zimmer mit zwei Ausgängen zu versehen, damit der Bewohner, wenn Besuch käme, unbemerkt verschwinden könne. Das ist die Forderung einer ungeregelten Existenz. Wer sich, wie das in Deutschland leider noch an manchen Orten zur Tagesordnung gehört, in seiner Wohnung gehen läßt, im Schlafrock und Pantoffeln oder im Morgenanzug „sichs bequem macht", der braucht allerdings die zweite Thür im Zimmer. Wer hingegen auch vor sich selbst nicht erscheinen mag, wie er sich vor andern nicht sehen läßt, der kann sich in einem Zimmer mit einem einzigen Zugang doppelt behaglich fühlen.

Auch die bösen zwei Fenster, die bei uns dem Zimmer erst Ansehen geben, verlangt in England niemand. Wenn wir diese Unsitte los wären, könnten unsere Wohnungen mit einem Schlage ein anderes Gesicht haben. Ein mäßiger Raum mit zwei Fenstern läßt sich eigentlich gar nicht behaglich einrichten, weil er kein einheitliches und ruhiges Licht hat. Und welch ein Gewinn für die Außenarchitektur, wenn ein Drittel oder gar die Hälfte der Fenster wegfiele! Ohne die Einsicht der Frauen wird sich auch hier kein Wandel erzielen lassen.

Wie ganz anders sich in einem Zimmer mit Ecken und Wänden die Möbel aufstellen lassen, wird man bald erfahren. Bei uns gibt seit etwa einem Jahrhundert das Sopha mit dem Tisch davor den großen Akzent in der Anordnung der Möbel. Bei den Engländern und Franzosen ist es bekanntlich der Kamin, vor dem sich die Familie versammelt. Wir pflegen das Sopha an die Mitte der Langwand zu stellen. Für die künstlerische Betrachtung des Raumes gibt es keinen ungünstigern Punkt, denn alle Raumbilder sind von dort aus langweilig, namentlich der platte Blick auf die gegenüberliegende Wand. Für einen behaglichen Ruheplatz ist eine Ecke viel günstiger, denn von dort hat man den Blick in der Diagonale, was den Raum groß erscheinen läßt und ihm das Platte, beängstigend Eingeschlossene nimmt. Außerdem erweckt der Sitz in der Ecke auch noch bei Erwachsenen das behagliche Gefühl der Sicherheit und Geschütztheit. Das vorhandene Sopha vor die Ecke zu rücken, ist nicht ratsam, da es dann einen toten Winkel gibt. Alle diese Empfindungen haben im modernen englischen Zimmer zur reichen Ausbildung solcher Eckarrangements geführt. Wir müssen in diesem Falle noch besonders auf das deutsche Familienleben Rücksicht nehmen, dessen Mittelpunkt im Bürgerhause Sopha und Sophatisch bildet. Wo ein großer Tisch jedoch nicht wirklich gebraucht wird, sollte man ihn unter allen Umständen weglassen. Die meisten Herrenzimmer können ihn z. B. sehr gut entbehren, da genügt der Schreibtisch. Kleine, leicht verstellbare, aber sicher aufstehende Tische kann man jedoch nicht leicht zuviel haben.

Seit auch in den Bürgerfamilien bei uns Wohn-, Arbeits- und Schlafräume getrennt sind, braucht man im Wohnzimmer keine Aufbewahrungsmöbel mehr. Man sollte nun auch wirklich nicht mehr Möbel ins Wohnzimmer stellen, als dort nötig sind. Je weniger, desto besser. Namentlich sollte man die Mitte frei halten. Das Zimmer sieht groß und geräumig aus, wenn man die ganze Fläche des Fußbodens sehen kann. Im vergangenen Jahrhundert hatte man dafür ein sehr lebhaftes Gefühl. Selbst die Schränke an der Wand versah man mit so hohen Füßen, daß man bis an die Wand sehen konnte. Dies ist die Ursache, daß in den alten Schlössern die Säle einen so einheitlichen Raumeindruck machen. Wie viel mehr sollten wir in unseren kleinen Räumen dahin streben! Überdies ist ja die Schieblade oder das Fach dicht am Fußboden sehr unbequem zu benutzen, namentlich für Frauen, von der großen Annehmlichkeit „fußfreier" Möbel beim Reinmachen gar nicht zu reden. Das alles muß im Prinzip erst wiedergewonnen werden. Wir führen die Schränke meist bis an den Boden, wobei dann das Bohnern und Waschen die Möbel sehr gefährdet, oder, was schlimmer ist, so nahe heran, daß der Besen nicht mehr unterschlüpfen kann. Wichtig für den Gesamteindruck des Raumes ist ferner, daß sich die Möbel möglichst an die Wand halten, daß sie nicht unnütz tief sind. Überhaupt sollten die Möbel nicht größer sein, als für ihren Zweck unbedingt nötig ist. Die enormen dekorativen Buffets der letzten zwanzig Jahre bieten die beste Illustration für das Gegenteil. Möbel sollten wirklich Mobilien, d. h. bewegliche Dinge bleiben, vor allem, wo man auf Reinlichkeit hält und wo ein Wohnungswechsel zu den möglichen Dingen gehört. Auch vom ästhetischen Standpunkt ist für die Großstadt zu wünschen, daß die Möbel mit den immer kleiner werdenden Zimmern an Volumen abnehmen. In Paris sind die Abmessungen der Räume sehr viel kleiner als bei uns, aber sie erscheinen doch nicht so, weil die Möbel Maß halten.

Hiermit sind die Grundlagen gestreift, auf denen der Schmuck des Hauses, wenn er sich in den Grenzen des Geschmacks halten soll, aufzubauen ist.

Wie beim ganzen Hause sollten auch bei den Mö-

Digitized by Google

beln die strengsten Anforderungen an die praktische Brauchbarkeit erhoben werden. Nur auf dieser Basis kommen wir zur Schönheit. Sie ist keine äußerliche Zuthat von Schmuck und kann im wesentlichen nur aus der Zweckmäßigkeit entwickelt werden. Dies gilt für die Stühle, die mit peinlichster Gewissenhaftigkeit den Bedürfnissen des Körpers anzupassen sind. Muster höchsten Ranges bot uns in dieser Beziehung noch in der vergangenen Generation der geniale alte Piglhein. Wenn es Abstufungen in der praktischen und ästhetischen Degeneration unserer Möbelarten gibt, so haben sicher die Stühle am meisten gelitten. Vor allem sollte man den Sprungfedern den Krieg erklären. Das hohe Polster hat die Form vollständig ins Plumpe gezogen und trägt zur Bequemlichkeit so gut wie gar nicht bei. Am Anfange des Jahrhunderts hatte man lose Polster, die beim Klopfen herausgenommen werden konnten, das sind praktische Einrichtungen, an die wir uns erinnern sollten. Die feinste ästhetische Durchbildung müßte der Stuhl erfahren, wenn er wieder ganz praktisch verwendet werden soll. Die meisten unserer Stühle wirken, wenn sie benutzt werden, wie schlechtsitzende Kleider. Ebenso wie bei den Kleidern muß das Maß der Stühle bis auf Millimeter durchprobiert und dem Bedürfnisse des Körpers angepaßt werden. Ebenso sollten alle andern Möbel streng aus dem Bedürfnis entwickelt werden; die Schränke, die Bücherbörter, die kleinen und großen Tische und namentlich auch die Schreibtische. Welches Maß von Bequemlichkeit sich bei letztern erreichen läßt, lehren uns einige ältere Hamburger Beispiele, die schon fast alle die wohldurchdachten Einrichtungen für die Aufbewahrung und Klassifikation der Papiere enthalten, die wir jetzt glauben, den Amerikanern nachmachen zu müssen. Wer sein Haus, sei es noch so bescheiden, behaglich einrichten will, muß sich um alle diese Dinge selbst kümmern, muß ein auf der klaren Erkenntnis der Bedürfnisse beruhendes Studium der Möglichkeiten nicht scheuen. Ein praktisches Möbel ist selten teurer, meist sogar billiger als ein gedankenlos fabriziertes. Für unsere Handwerker würde das entgegenkommende Verständnis ihrer Besteller ein Sporn zu doppelt freudiger Thätigkeit sein.

Bei einem praktischen Mobiliar kommt man mit sehr wenig Schmuck aus. Ueber das Maß entscheidet heute am besten der höhere Geschmack der Frau. Wie sie es sich nicht einfallen lassen wird, zugleich ein Perlhalsband und eine Diamantenriviere umzulegen, so wird sie auch schnell erkennen, daß jedes Übermaß an Schmuck die Wirkung aufhebt. Wenig Dekoration, aber so gediegen wie möglich. Alles muß den prüfenden Blick aushalten. Namentlich sollte man sich vor kleinen Sachen hüten. Überall wähle man die Formen so groß, wie irgend zulässig. Kleine Nippsachen sind in vielen Fällen die Feinde von Ruhe und Behagen. Vor allem erkaufe man sich den Schmuck nicht durch Einrichtungen, die ein Übermaß täglicher Reinigungsarbeit verlangen.

Dies wird am besten vermieden, wenn auch im Innenraum die edle, feinempfundene Farbe an die Stelle der Form tritt. Sobald das Zimmer wieder hell wird, drängt es von selber dahin. Aber noch sind wir weit entfernt, dieses Bedürfnis, das sich schon deutlich zeigt, aus der eigenen Produktion ausreichend decken zu können. Wenn wir nicht die energischsten Anstrengungen machen, wird uns das Ausland noch lange in Tributpflicht erhalten.

Den vornehmsten Schmuck des hellen Zimmers werden neben der hohen Kunst die Blumen bilden. Für die Hausfrau bietet sich ein weites Feld anregender Thätigkeit in der Anordnung und Erneuerung des Blumenschmucks und in der Beschaffung des Materials.

Diese Andeutungen berührten hauptsächlich die praktischen Grundlagen. Das war nötig, weil wir sie in der Freude am Ornament und an der Dekoration mehr als zuträglich außer acht gelassen haben. Für die gesunde Weiterentwickelung unserer Architektur und unserer Industrie ist die beständige Betonung der absoluten Zweckmäßigkeit eine Grundbedingung.

Und wir haben alle Ursache, uns zusammenzunehmen, denn der Feind steht bereits im Lande.

Es ist lange nicht genug beachtet, daß sich seit einigen Jahren ein ungeheures Anschwellen des Imports an englischen Möbeln, Gläsern, Fayencen, Baumwollstoffen u. s. w. beobachten läßt, und daß wir seit einem Jahre große Mengen amerikanischer Möbel einführen.

Die Sache hat sich langer Hand vorbereitet, und seit Jahren ist vor der Wahrscheinlichkeit gewarnt, daß wir uns in Bälde zu Haus unserer Haut zu wehren haben würden. Aber wer auf die drohende Gefahr hinwies, wurde von denen, die ein Interesse daran haben, daß die ausgefahrenen Geleise nicht verlassen werden, verdächtigt, er wolle Nachahmung des Auslandes predigen oder gar für das Ausland Reklame machen. Das ist mir mehr als einmal begegnet.

Wenn man die unheilvollen Zeichen der Zeit aufzählt, fühlt man den Atem stocken. Es ist bekannt, daß unsere Gewerbemuseen grundsätzlich moderne Produkte nicht sammeln. Das erklärt sich leicht, solange unsere Industrie mit wenigen Ausnahmen die alten Vorbilder aus dem Besitz der Sammlungen nachahmt. Denn wozu die Kopie kaufen, wo man das Original besitzt. Nun aber machen dieselben Anstalten, die sich gegen die Aufnahme deutscher Produkte mit Recht ablehnend verhalten, in steigendem Maße Erwerbungen englischer, seit Chicago auch amerikanischer Waren.

Digitized by Google

Mit den Bilderbüchern fing es schon vor Jahren an. Justus Brinckmann war einer der ersten, der die große Bedeutung der Craneschen Kunst erkannte und die Bilderbücher des Meisters sammelte, die so viele neue und liebenswürdige ornamentale Gedanken und so viele feingefühlte Zimmerdekorationen und Möbel aller Art enthielten. Zahlreiche Museen sind ihm in Deutschland gefolgt. Später entdeckten wir die Tapeten und die in köstlichen neuen Mustern und Farben nach den Entwürfen hervorragender englischer Meister bedruckten Baumwollensammete für Vorhänge und Möbelbezüge, die ebenso reizvollen englischen Cretonnes für Schlafzimmerdekorationen und die leichten dekorativen Seidengewebe. Ein Berliner Kaufhaus versendet ganze Kollektionen dieser Stoffe an die deutschen Sammlungen, die ihnen einen Platz neben den Vorbildern aus alter Zeit einräumen. In den letzten Jahren haben vom Berliner Gewerbemuseum an die meisten Schwesterinstitute in Deutschland unter großem Beifall die Werke des englischen Malers und Zeichners für das Kunstgewerbe Walter Crane ausgestellt. Das Adreßbuch des Berliner Kunstgewerbevereins erscheint bereits mit einem Umschlag, den Professor E. Doepler im Stil Walter Cranes entworfen hat. Seit einem Jahre hat das Berliner Gewerbemuseum eine Sammlung amerikanischer Möbel, Fayencen, Silberarbeiten, Gläser, elektrischer Beleuchtungskörper, Tapeten, einfacher Schlösser und praktischer Geräte ausgestellt. Die letzte Berliner Kunstausstellung hatte zum ersten Male in ausgedehntem Maße auch künstlerische Möbel zugelassen. Neben den Berliner Erzeugnissen von zum größten Teil mehr als zweifelhaftem Verdienst — es waren ehrwürdige Ladenhüter darunter — forderten eine Unzahl frisch importierter amerikanischer Stühle zum Vergleich auf, über dessen Ausfall die Nachfrage nach amerikanischen Stühlen aufklärt.

Mehr noch. Ende der siebziger Jahre war unter den Linden das Magazin für Berliner Kunstgewerbe eröffnet. Aus dem bescheidenen Anfang ist das großartige Kaufhaus in der Leipziger Straße geworden, ein riesiger Bazar. Aber das Berliner Kunstgewerbe ist aus seinen weitläufigen Hallen so gut wie ganz verschwunden. Englische Möbel, amerikanische Möbel, englische Fayencen, englische Bronzen, englische Stoffe, französische Bronzen. Und neben diesem großen Bazar, der für Millionen einführt, bestehen zahlreiche kleinere Geschäfte, die demselben Import obliegen und deren Umsatz nach Riesensummen zählt.

In Hamburg sagen die altrenommierten Dekorateure aus, sie lernten um, sie kämen ohne englische Ideen nicht mehr aus. Die großen Frankfurter Dekorateure sind längst auf demselben Wege. In den Münchener Jahresausstellungen sind den Deutschen zuerst die Prinzipien vorgeführt, nach denen die Engländer Wand und Decke behandeln, und Möbel in englischem Stil dienen als Ausstattungsgegenstände.

Sollten uns diese Thatsachen, die man verschleiern, aber nicht leugnen kann, nicht aufstacheln? Man pflegt, um sich vor einer Stellungnahme zu drücken, einzuwenden, daß das eine Mode sei, die komme nnd gehe. Auch dieser neuenglische Stil hat seine Zeit. Es fragt sich nur, wer dann den ablösenden schafft, ob wir, ob wiederum die Engländer oder die Amerikaner.

Wenn wir den Markt im eigenen Lande nicht behaupten können, so werden wir gewiß den im Auslande nicht halten. Daß wir ihn für die vornehmsten Produkte der Industrie bisher noch nicht hatten, wird niemand leugnen. Jetzt laufen wir Gefahr, auch für die mindere Ware der Konkurrenz weichen zu müssen, und zwar nicht nur im Auslande, sondern auch im Inlande. Denn trotz des Transports und trotz des Zolles sind alle diese Dinge wegen ihrer Schlichtheit und Einfachheit billiger als deutsche Waren, denn die Engländer und Amerikaner haben den Stil gefunden, der durch die Massenherstellung durch die Maschine nicht zur Beleidigung wird.

Was nützt es, darauf hinzuweisen, daß zur rechten Zeit gewarnt ist? Wir wollen uns aber jetzt nicht dabei aufhalten, sondern lieber zu erkennen suchen, was wir thun sollen.

Es kann natürlich keine Rede davon sein, daß wir von heute auf morgen einen neuen Menschen anziehen. Die Engländer haben unter unendlich günstigeren ökonomischen Verhältnissen fünfzig Jahre Arbeit gebraucht, um erst die fremde Konkurrenz vom eigenen Markt zu verdrängen und nun siegreich in die Nachbarreiche einzudringen. Selbst in Paris äußert sich der Einfluß englischer Ideen bereits. Um dies Ziel zu erreichen, haben in England die Museen, die Schulen, die Fabrikanten und die Architekten einem Ziele zugestrebt, unterstützt von einer reichen kultivierten Gesellschaftsschicht, die ihre praktischen Bedürfnisse geltend machte und sich keine unbequeme Dekoration aufdrängen ließ. Aber das alles hätte nichts genutzt, wenn nicht die mächtige Bewegung in der Malerei und seit zehn Jahren in der Skulptur die große Quelle künstlerischer Kraft gewährt hätte. Das gibt der englischen Industrie die siegende Lebensfülle, daß die Motoren des Kleinbetriebes angeschlossen sind an die großen nationalen Kraftquellen künstlerischer Energie, die in den malerischen Begabungen ersten Ranges strömen.

Wir haben es gewiß seit den fünfundzwanzig Jahren englischer Reformen an Anstrengungen nicht fehlen lassen. An dem Webstuhl der kunstgewerblichen Produktion arbeiten der Architekt, der Fabrikant, der Zeichner, gestützt auf die Vorbilder in den Museen.

Digitized by Google

Aber es fehlten zwei Faktoren: das künstlerisch erzogene, Bedürfnis empfindende Publikum und der Künstler. Die unendliche Arbeit des Malergeschlechtes, das jetzt ins reifere Mannesalter tritt, ist der deutschen Industrie noch nicht zu gute gekommen.

Die gebildetsten Stände unseres Volkes müssen erst zu dem Bewußtsein gebracht werden, daß es eine Pflichtvergessenheit ist, wenn sie bei der großen Gefahr, in der unsere nationale Arbeit schwebt, und bei der größeren, die ihr in den nächsten Jahrzehnten droht, sich nicht bequemen, ihre eigene künstlerische Empfindung zu läutern und zur rechten Zeit die künstlerische Erziehung der Jugend energisch in die Hand zu nehmen. Mittel und Wege dazu sind oft genug gewiesen.

Um den Künstler hereinzuziehen, bedarf es nur der energischen Ausnutzung aller Gelegenheiten, die sich bieten. Wir haben z. B. in Hamburg einen der tüchtigsten Intarsiatoren in Deutschland, Julius Rudolf Loose. Dreißig Museen in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Holland und Rußland haben sich von ihm Musterstücke anfertigen lassen, an denen die Herstellung eingelegter Arbeit erklärt werden kann. Die Intarsie als Möbelschmuck ist eine uralte heimische Technik, die bis in die jüngste Zeit mit großem Geschick und Geschmack sogar auf dem Lande ausgeübt wurde. Wenn es nun an die innere Einrichtung des Rathauses geht, so sollte dieser alten Technik ein hervorragender Anteil an der Dekoration zugewiesen werden, einer der Empfangssäle etwa. Technische Schwierigkeit giebt es dabei nicht zu überwinden. Der kritische Punkt ist die Beschaffung der Muster. Will man nach bisheriger Sitte etwa die Publikationen italienischer Arbeiten oder etwa das Kriegszimmer in Lübeck zu Grunde legen, so würden nach Beendigung der Arbeit unsere Intarsiatoren künstlerisch nicht weiter sein als heute. Wollen wir aber mit einem Schlage auf der vorhandenen technischen Grundlage die höchstmögliche künstlerische Leistung erreichen, so dürfen wir nicht nachahmen, sondern müssen neu schaffen. Das kann aber nur ein Künstler allerersten Ranges. Wäre Adolf Menzel, einer der genialsten Ornamentisten des Jahrhunderts, ein junger Mann, so müßte man ihm den Saal zur Verfügung stellen, etwa mit dem Wunsche, er möchte als Grundmotiv die heimische Flora aller Jahreszeiten, belebt von der heimischen Fauna, wählen. An die Benutzung alter Vorbilder würde ein solcher Meister von selber nicht denken. Wäre dann das Werk beendet, so hätten wir nicht eine Kopie, sondern ein Original, so gäbe es in der ganzen Welt keine Intarsien, die sich an Bedeutung mit diesen Hamburgischen messen könnten. Unsere Intarsiatoren würden allen ihren in- und ausländischen Kollegen nicht nur an Technik, sondern an Kunst überlegen sein, und Generationen würden aus diesem Schatz schöpfen können.

Wie bei diesem Beispiel müßten für alle dekorativen Leistungen ersten Ranges auch unsere ersten Künstler herangezogen werden, denn auch in der Kunst gilt das Gesetz von der Erhaltung der Kraft. Was die Werke der großen Meister der Dichtung, Musik und bildenden Kunst siegreich aus der unendlichen Masse des überhaupt Geschaffenen heraushebt, ist ihr Kraftgehalt. Sie stellen die konzentrierte Lebensenergie einer mächtigen Persönlichkeit dar. Diese Energie der begabtesten lebenden Meister in die gewerbliche Produktion zu leiten, ist die Aufgabe der Volkswirtschaft. In England und Frankreich hat man den Anschluß erreicht, bei uns steht er noch aus.

Wir können deshalb auch für das, was wir in Hamburg thun sollen, die Anregung nicht aus Berlin oder München holen, denn dort ist man im Prinzip nicht eigentlich weiter, als bei uns. Wir würden aber selbst dann besser thun, uns auf unsere eigenen Füße zu stellen, wenn in den Kunststädten Deutschlands die Kräfte an ihrem Platz wirkten.

Wir müssen uns auf uns selbst besinnen und uns auf uns selbst stellen. Daß Hamburg ein selbständiger Wirtschaftskörper ist, dürfen wir nie aus den Augen verlieren, und daß wir als solcher nicht an letzter Stelle im Reiche stehen, sondern unsern Platz nahe den Königreichen haben, darf uns mit Stolz erfüllen.

Aber diese Stellung legt Pflichten auf, die wir nicht vernachlässigen dürfen. In der Kunst überlassen wir es den deutschen Kunststädten, die bei uns aufkeimenden Talente zu bilden oder zu verbilden. Und wir könnten eine einheimische Schule tragen, die unser Land, unser Leben zum Ausdruck bringt, so gut wie Kopenhagen und besser.

Wollen wir eine lebenskräftige, einheimische Industrie, so brauchen wir Künstler, die zu Hause ihre Erziehung wesentlich beenden können — es bedarf keiner Akademie, im Gegenteil — und zwar Bildhauer so gut wie Maler, so brauchen wir eine künstlerisch erzogene und künstlerisch empfindende Familie, die mit dem Künstler geht.

Dann können wir auch wieder zum Leben erwecken, was in Architektur und Gewerbe an lebenskräftigen alten Keimen bei uns noch übrig geblieben. Dann brauchen wir nicht den Engländern, die es besser zu schätzen wissen, schiffsladungsweise unsere alten Möbel zu schicken, mit deren künstlerischen Gedanken sie uns im eigenen Lande nachher Konkurrenz machen. Die Chancen selbständiger Entwicklung liegen günstig für Hamburg. Weder Berlin noch München üben gegenwärtig auf kunstindustriellem Gebiet irgend welche Übermacht aus, und daß wir nicht in die Nachahmung der Engländer oder Amerikaner verfallen, davor wird uns hoffentlich unser Stolz bewahren.

Digitized by Google

Nur dürfen wir keine verlorenen Posten behaupten wollen. Alles hat seine Zeit: die Epoche der Wiederbelebung deutscher Renaissance hat unsere Industrie freigemacht von dem unmittelbaren Einfluß des Auslandes, das wollen wir nicht vergessen. Nun kommt ein neues Geschlecht mit neuen Bedürfnissen. Möge es den neuen Wein nicht in alte Schläuche füllen!

Alfred Lichtwark.

Dichtung.

Rundschau.

* Schöne Literatur.

Die Hauptmannsfrau. Ein Totentanz aus dem sechzehnten Jahrhundert. Roman von Josef Lauff. Mit dem Bildnis des Verfassers in Radierung von Frank Willis. (Köln, Albert Ahn, 6 Mk.)

Wer diese Erzählung aus der Zeit des schmalkaldischen Krieges auffaßt, wie manche Leute die historischen Romane überhaupt: als bequemes Gefährt zur Einfuhr einiger Kenntnisse über das Leben und Treiben in der betreffenden Zeit, der mag sie leidlich befriedigt durchlesen. Auch wer, ohne lästiges Bedürfnis nach geradezu dichterischen Werten, an und für sich Gefallen an abenteuerlichen Begebenheiten findet, kommt hier sehr wohl auf seine Kosten. Aber über die Ebene, auf der der Ebers und der Wolff hauft, hebt sich das Buch leider an keiner Stelle um mehr, denn höchstens Haupteslänge.

Der Hauptmannsfrau, der Titelheldin, geht es schlecht: kaum angekommen bei ihrem heißgeliebten und heißliebenden Manne, wird sie von einem Schurken, den sie dereinst verschmäht hat, genotzüchtigt, und der Gewaltakt „bleibt", wie Lauff gar dichterisch sagen läßt, „nicht ohne Folgen". Der Fähnrich, der sie hergeleitet, ein edler Jüngling, wird darob unschuldig durch die Spieße gejagt, der Gatte aber verlangt von seinem Weibe, sie solle sich von dem Kinde trennen, das der Teufel gesegnet hat. Was sich nach einer solchen Zumutung ganz von selbst ergibt, geschieht: der Muttertrieb bleibt der stärkere, sie geht mit dem Kinde von dannen. Den Hauptmann faßt später Reue, und nachdem er vergeblich den Tod vor dem Feinde gesucht hat und von einer Verwundung genesen ist, erstrebt er Versöhnung mit der Verstoßenen. Er findet diese in Ulm, und sie führt ihn in sehr rührsamer Weise an die Bahre des Kindes. Denn der Tod hat dem nunmehrigen Obristen erspart, diesem unschuldigen Wesen die Dauerhaftigkeit seiner Bekehrung zu beweisen, und damit zugleich dem Verfasser: die eigentliche Schwierigkeit des seelischen Konfliktes durchzuführen, in den er den Mann gestellt hat.

Lauff scheint nicht der Ansicht zu sein, daß auf das Hinabzeigen in seelische Gründe viel ankomme; gerade die Hauptstützen seiner Erzählung sind Typisierungen herkömmlicher Art ohne persönliches Leben. Ich gestehe, es glückt mir auch nicht einmal, für dieses Hauptmannsehepaar viel Sympathie aufzubringen. Wer das an sich oder seinem Liebsten erlebt hat, und noch dazu das Bewußtsein mit sich herumtragen muß, daß seinethalb ein edler Mensch unschuldig hingerichtet worden ist, ich sage: wer nach solchen Erfahrungen so schnell das vollste Seelenglück wiederfindet, das Lauff seinem Pärchen mit auf den Weg gibt, sobald sichs nur wieder gefunden und nach dem eben gestorbenen ein neues Kind in Aussicht bekommen hat, — über dessen Gefühlsseichtheit täuscht kein Barmen, Schönreden, Fluchen und Segnen. Es gehörte zum mindesten eine Kunst der Schilderung dazu, auch den ernsten Leser hier glauben und lieben zu lehren, über die Lauff nicht im entferntesten verfügt.

Thuts das Wie nicht, so thuts aber das Was; gibt uns Lauff nicht ein Ganzes ganz, so gibt er uns doch nach dem alten klugen Theaterdirektorrezept ein Ragout von Stücken. Und es ist da des Pikanten wahrlich genug hineingebrockt. Kriegsspektakel aller Sorte, vollzogene Notzucht, Notzuchtversuch mit tödlichem Unglücksfall, Münsterbrand, peinliches Kriegsgericht, gleich diesem ausführlichst beschriebene Hinrichtung eines Unschuldigen, Alräunchenhebung mit gespenstigem Geschrei unter dem Galgen, Zauberspiegelweissagung und anderes Gräu- und Gruslichtes erhalten wir in sehr wohlwollend bemessenen Portionen. Pfropfte all das ein Naturalist in ein Buch zusammen, die Hüter des Schönen würden ihm übel heimleuchten. Aber Lauff genügt es noch nicht; er wollte noch eine dämonische Gestalt wirken lassen, und so verfaßte er diesen Meister Grielach da, der nun als ein überall besonders deutlich redender Beweis für die dichterische Unfähigkeit des Schriftstellers durch die Geschichte geht. Denn wenn ich eine dämonische Gestalt schaffen will, so habe ich Dämonie und Menschentum mit einander zu durchdringen, Lauff aber bekommts abwechselnd einmal mit der Dämonie und das anderemal mit ganz nüchtern-nützlichem Menschentum, sein Meister Grielach ist jetzt der Tod von Basel, unter dessen Füßen die Halme dorren und sengen, und kurz darauf ein braver Feldscher, der Pflaster schmiert und Wunden kuriert ohne jede Spur von unheimlicher Zuthat. Er ist eben keine erschaute und innerlich erlebte, sondern eine erklügelte Gestalt, die deshalb von der Phantasie des Verfassers auch nicht klar festgehalten werden konnte.

Durchaus unkünstlerisch ist auch Lauffs Sprache. Daraus, daß er archaisiert, mache ich ihm keinen Vorwurf; man kann das gut oder schlecht machen, Scheffel z. B. hat es im Ekkehard zum Erzeugen und Festhalten gewünschter Stimmungen sehr gut gemacht. Wer kanns Lauff verdenken, daß er seiner Arbeit durch altertümliche Ausdrücke für altertümliche Dinge ein Zeitkolorit geben will? Wenn er das Sprachgefühl hätte, daß Altes und Neues wirklich zusammenschmilzt! Wenn uns bei den Reden seiner Männer und Frauen nur nicht so oft die Frage käme: „warum reden denn die Leute ›altdeutsch‹, warum schauspielern sie?" Wenn er nicht so gern mit einem altertümelnden Ausruf um etwas herumginge, was eigentlich gesagt werden sollte, was aber zu sagen nicht leicht ist! „Hoho, Wendelinus" oder dergleichen muß es dann thun; Ausrufe überhaupt, in deren Benutzung der gute Erzähler nicht vorsichtig genug sein kann, verwendet Lauff ganz manieristisch. Vor allem aber: wenn der Verfasser nur nicht so oft mit seinem Altertümeln einen so entsetzlichen Sprachschwulst verquickte! Die Brust einer Frau atmet in ruhigem Schlummer — wie drückt das Lauff aus? „Ihr Odem war ruhig. In regelmäßigen Pausen hoben sich die fraulichen Zierden." Gott bewahre uns vor solchen sprachlichen Zierden!

Wer des kritischen Amtes waltet, ist wahrlich übel dran. Es ist nichts weniger als ein Vergnügen, eine Rezension gleich dieser in die Welt zu setzen, die einem vielleicht vortrefflichen Manne so unhöflich begegnen muß. Wieviele schlechte Bücher habe ich letzter Zeit gelesen, die ich dann in Frieden wieder aufs Regal gestellt habe, wo es ihnen wohl ergeht und wo sie niemandem schaden. Sie gehören zu jenem Mittelmäßigem, das noch keinen Namen hat, als den auf dem Titelblatt. Lauff aber scheint bei

Digitized by Google

vielen im Geruche eines Poeten zu stehen, ja, manche reden von ihm gar schon als von einem „berühmten“. Da muß denn der Rezensent in den sauren Apfel beißen und sagen, was er davon hält, damit er sich nicht durch Unterlassung von Widerspruch der Weinfälscherei mitschuldig mache. Helfen thuts freilich nichts. Hosiannah, dem Stamme der Baumbach, Wolff u. s. w. ist ein neuer Sproß erstanden, und seine Früchte werden bald gar vielem Volke lieblich dünken! Die wirklichen Poeten sind ja so schrecklich selten und so schrecklich anspruchsvoll; sie wollen gleich, daß man sich mit ganzer Seele in sie versenken solle, sie verlangen gleich die ganze Hand, während man doch nur den kleinen Finger für sie frei hat. Thut nichts, sie haben doch auch ihre Vorzüge. Deshalb wollen wir unsern Freunden ein nächstes Mal von einem neuen, ganz echten erzählen, mit dem uns erfreulicher Weise derselbe Verlag bekannt gemacht hat, der diese Hauptmannsfrau in die literarische Gesellschaft einführt. A.

Der kleine Pastor und andere Novellen. Von Fedor von Zobeltitz. (Dresden, Pierson, 4 Mk.)

Die erste dieser drei Geschichten, eben die vom „kleinen Pastor“, handelt von einem jungen Pfarrer, der sich allerlei Widerspenstigem zum Trotz in seiner Gemeinde nach und nach eine fruchtbare Thätigkeit schafft und von seinen Hauptgegnern den einen als schlechten Menschen entlarvt, den anderen zu seinem besten Freunde und Schwiegervater macht. Die zweite Historie, „Eine frivole Idee“, hat die leichtsinnige Wette zweier angezechter Gentlemen zum Gegenstande, zwei näher bezeichnete junge Damen in so und so viel Zeit zu Bräuten zu bekommen. Aber das Brüderpaar sieht nicht nur bald das Frivole der Sache ein, sondern es geschieht ihm das Weitere, daß es sich gegen die Verabredung und die Wette verliebt, nämlich übers Kreuz gewissermaßen, will sagen: jeder verliebt sich in die, mit der nach der Wette der andere sich verloben soll. Indessen endet alles in Heiterkeit und Freuden. Tragischer ist die dritte Erzählung: „Zwei Küsse“. Da hat ein jüngerer Aristokrat eine ältere gescheite Witwe geheiratet, mit der er sich trefflich versteht, so lange auf ihrer sehr ausgedehnten Hochzeitsreise jeder Tag ihnen Dinge von außen vors Auge führt, die sie beide fesseln. In der Stille des Gutslebens aber kommt die Verschiedenheit ihrer Naturen unerquicklich zum Durchbruch. Und in dem Grafen erkeimt eine Leidenschaft zu seiner Stieftochter. „Zwei Küsse“ — den einen gibt ihr der Graf, den andern hat ihr kurz zuvor ein Lieutenant gegeben, der sie liebt, aber ehe er wußte, ob auch sie ihn liebt. Da ist denn die Arme sehr unglücklich und auf die beiden Männer sehr böse. Der Graf verunglückt infolgedessen, der Lieutenant büßt zunächst und heiratet sie dann.

Es ist dumm, daß ich nicht ganz ernsthaften Angesichts berichten kann, aber was kann ich dagegen thun, daß mir Zobeltitzens Schilderungen diesmal weniger als bei der „Pflicht gegen sich selbst“ in die Tiefe gehen? Zwingend, überzeugend sind sie hier für mich eben nicht, oder richtiger gesagt: sind sie für mich nur stellenweis, während dann wieder das Gemachte gar zu deutlich wird. Zobeltitz zeigt auch diesesmal sehr wohl die Fähigkeit, einmal zwanzig Seiten lang eine Anschauung brav wachzuhalten, daß körperhaft vor uns steht, was er zeigen will, und uns mit ernsten Augen ansieht, dann aber kommen wieder ein Dutzend Seiten Boudoir- und Salon-Unterhaltungs-Lektüre-Fabrikation von der Sorte der Bongschen „Modernen Kunst“ zu Berlin. Mit einem Tropfen Dichteröls ist unseres Verfassers Haupt schon gesalbt, es scheint nur, er hat nicht recht zugelangt, ihn gegen alle Versuchungen zu feien.

Blasiert. Roman von Max Viola. (Berlin, Bibliographisches Bureau, 3 Mk.)

Ein engumgrenztes Bild aus jener Gesellschaft, die sich selber an die reichgedeckte Lebenstafel gesetzt hat, an die sie eigentlich nicht eingeladen war, die nun nicht recht mit Messer und Gabel umzugehen weiß und die Speisen plump und gierig verschlingt. Wir begegnen hier nicht den „untersten Schichten“, deren Nöte und Laster jetzt so gern und oft so trefflich geschildert werden, wir sehen auch nicht Beamte, Künstler, Gelehrte oder etwa die aristokratische haute volée als Hintergrund der Geschichte, sondern wir blicken in einen Kreis „von reich gewordenen Kaufleuten, Bankiers, Unternehmern u. s. w.“ „Das sind Leute ohne gesellschaftliche Tradition, Menschen, welche in kleinlichen Verhältnissen lebten und rasch reich wurden. Die Männer gehen atemlos dem Gelderwerbe nach, und die Frauen wissen vor Übermut nicht, was sie beginnen sollen. Die besten Kreise sind ihnen verschlossen, der sittliche Halt ist von hause aus gering, ihre Männer, welche immer und immer wieder blos Geld verdienen wollen, langweilen sie. Mit der Bildung ist es auch nicht weit her, mit Theater und Bällen können sie die ganze Zeit nicht ausfüllen, und da sie sich langweilen, keine Sorgen haben und blos von der Genußsucht gequält werden, so halten sie sich einen Liebhaber, vielleicht auch zwei.“ In diese Welt nun taucht der junge begabte Bildhauer Waldberg unter, bis ihm die Sache fade wird. „So ein alter Seladon ist das lächerlichste Ding auf Erden“, hat ihm einst ein Freund gesagt, „und Leute, die es noch ärger getrieben als du, wollten vor Neid bersten, wenn sie einen Freund sahen, der ein Weib und gesunde Kinder hat. Ich rate dir, sieh dich bei Zeiten vor“. Solls unserm Waldberg wirklich so traurig gehen? Da die Not am höchsten, schließt ihm die ehrenhafte und pflichtgetreue Witwe eines Berufsgenossen die Thür zur glücklichen Ehe auf; er solls darin gut haben, wenn er „brav ist und arbeitet“.

Das Buch ist ganz gut, ohne irgendwie hervorzuragen: bessere Unterhaltungslektüre. Es ist leicht und „spannend“ geschrieben, dann und wann würden Charaktere und Situationen glaubhafter sein, wenn die Tendenz weniger deutlich durch sie hindurchblickte. E.

Theater.

* Über die **Wiener Theater** wird uns geschrieben: Seitdem das Burgtheater nicht mehr von einem bedeutenden Schriftsteller geleitet wird, sind Erstaufführungen im Wiener Hofschauspielhause keine literarischen Ereignisse mehr. Eine Dilettantenarbeit, wie die vom Publikum scharf abgelehnte „Erste Lüge“ wäre früher nicht, ein so schwächliches „Intriguenstück“, Werthers „Kriegsplan“, früher kaum möglich gewesen. Freilich scheint die Aufnahme des letztgenannten Stückes durch das glänzende Spiel Mitterwurzers gerechtfertigt. Je weniger literarisch Fesselndes geboten wird, desto mehr gewinnt ja manchmal die eigentliche Schauspielerei. In dieser Hinsicht darf insbesondere die Aufführung von Lessings „Nathan“ mit Herrn Sonnenthal in der Titelrolle als ein Ereignis gelten. Bisher war Josef Lewinsky als Nathan so allgemein anerkannt, daß die Fassung Sonnenthals im Anfang mehr Befremden als Bewunderung erregte. Erst allmählich scheint man zu erkennen, daß der Edelstein desto herrlicher leuchtet, je schlichter er gefaßt ist.

Es gibt nur zwei Rollen im großen Spielplan Adolf Sonnenthals, in denen er mir über seine eigene Größe herauszuwachsen schien: Wallenstein und Nathan. Den Wallenstein spielte der Meister gegen den Rat seiner ergebensten Freunde. Weder Wilbrandt noch die Regisseure trauten Herrn Sonnenthal die Fähigkeit zu, die Weichheit seiner Spielweise zu bemeistern und jenen hochverräterischen Fatalisten glaubhaft zu verkörpern. Die Enttäuschung war freudig und allgemein. Nicht nur die historische Maske, auch die Geschlossenheit der

Digitized by Google

Stimmung verbürgte den Erfolg. Sonnenthals Wallenstein war ein stilvolles schauspielerisches Kunstwerk.

Als Nathan erklimmt unser Künstler gleiche Höhe auf einem andern Wege; er faßt den Weisen nicht als Prediger und nicht als verkörperte These, nicht als Typus, sondern als Individuum auf. Rhetoriker mögen im einzelnen größere Wirkungen erzielen, aber sie werden uns nicht jenes tragische Mitleid einflößen, sie werden die Gestalt unserm Herzen nicht so nahe rücken können, wie Sonnenthal. Von diesem Gesichtspunkte aus ist die Schlichtheit, mit der die Darstellung einsetzt, gar nicht genug zu bewundern. Nicht als ein Weiser mit dem Seherblick, als unscheinbarer alter Jude tritt Sonnenthal auf die Bühne. Zunächst ist die Vaterliebe das einzige edle Gefühl, das sich in ihm regt. Langsam erwacht unser Interesse; wir lernen Nathan als dankbar, gütig, geistreich, witzig und schlagfertig kennen, bis er als erhabener Mensch vor uns steht.

Sonnenthal ist heute ohne Zweifel unser größter Schauspieler. Unser interessantester ist Mitterwurzer, der gegenwärtig den Spielplan des Burgtheaters beherrscht. Wie modern Mitterwurzer als Schauspieler sein mag, er ehrt auch das Alte, sofern es sich um gute Rollen handelt. Sudermann, Benedix, Birch Pfeiffer und Ibsen sind ihm nicht minder wert, als die Klassiker. Mit Adele Sandrock, dem jüngsten Mitgliede des Burgtheaters, wird Mitterwurzer sicherlich manchem Modernen zu Erfolg verhelfen. Die Begabung der Sandrock freilich endigt, wo das „wahrhaft Schöne" anfängt. Kränkliche Nervosität, perverse Neigungen, Schwächen und Laster des zu Grabe eilenden Jahrhunderts finden in ihr eine unnachahmliche Darstellerin: sie kann im Verein mit Mitterwurzer dem Burgtheater eine Stütze des modernen Spielplans werden. In dem jüngsten „Lustspiel" von Fulda sang Frl. Sandrock gleichsam ihren Schwanengesang im „deutschen Volkstheater"; sie spielte die Karikatur einer modernen Frau geistreich und effektvoll. Das Stück, das sich „Die Kameraden" nennt, ist eigentlich kein Lustspiel, sondern eine Parodie auf jene Vertreter der „Modernen", die den Mangel an Begabung durch Schlagworte und Keckheit zu ersetzen trachten.

Der lärmende Erfolg des Stückes kam (ebenso, wie das Engagement der neuen Naiven, Frl. Retty) sehr zur rechten Zeit, denn es läßt sich nicht leugnen, daß die Teilnahme der Wiener Kunstfreunde am Deutschen Volkstheater zu erkalten droht. Die baulichen Vorzüge des Hauses haben lange genug ihren Reiz geübt; nachgerade merken die Leute, daß künstlerisch im Volkstheater wenig geboten wird. Wer die Wiener und die Grazer Aufführung von „Madame sans-gêne" vergleicht, muß bekennen, daß (von Frau Odilon abgesehen) die hiesige von der dortigen weit übertroffen wird. Der Lustspiel-Regisseur des Volkstheaters hat kein Ohr; er überhört die ungeheuerlichsten Dinge.

Auch das Theater an der Wien geht zurück. Millöckers „Probeschuß" wird mittelmäßig gegeben, und „Jabuka" von Johann Strauß ist in Laibach fast besser aufgeführt worden, als in Wien. Es fehlt eine erste Sängerin, für die man sich künstlerisch erwärmen könnte; und in Ermangelung eines Charakterkomikers darf der Sänger Joseffy (neben Girardi) „komisch" sein. Leider ist es gar nicht zum Lachen! In Hamburg wurde „Jabuka" als Spieloper gesungen. Wenn Johann Strauß seinen achtzigsten Geburtstag feiert, wird man das Werk vielleicht in den Spielplan der Wiener Hofoper aufnehmen, damit auch wir „Jabuka" einmal wirklich zu hören bekommen. Die Wohlthätigkeitsaufführungen der „Fledermaus" dort bilden ja Festtage für das tanzlustige Wien. Denn wir leben in einer Glanzzeit unseres Hofoperntheaters. Um das zu erhärten, genügen die Namen: Theodor Reichmann, Ritter, Schrötter, Forster, Renard, Marx, — Hänsel und Grethel.

Das Karltheater hat sein künstlerisches Niveau so tief herabgeschraubt, daß Frau Kopáci-Karczag dort wie ein Stern erster Größe wirkt. Die als gewissenhafte und geistreiche Schauspielerin geschätzte Lina Stengel verläßt das Karltheater, um einem Rufe nach Hamburg zu folgen.

Im Theater in der Josefstadt, wo in den letzten Jahrzehnten das derbe Wiener Volksstück Pflege fand, werden gegenwärtig frivole Pariser Schwänke gegeben. Der zweite Akt des „Mustergatten" gehört zum frechsten und tollsten, was jemals auf der Bühne gewagt worden ist. Die fatale Situation aus der „Prinzessin von Bagdad" erscheint hier ins Possenhafte übersetzt. Den Josefstädtern scheint die Wandlung im Wesen ihrer Bühne zu gefallen. „Tata-Toto" wurde über hundertmal und der „Mustergatte" bisher vor ausverkauften Häusern gegeben!

Am solidesten, sozusagen am ehrlichsten wird gegenwärtig im Raimundtheater gearbeitet. Gewissenhafte Regisseure wirken dort mit guten Schauspielern, unter denen keiner und keine störend hervorragen. Nicht aber, weil es an hervorragenden Kräften mangelte, sondern weil sich alle Mitglieder der künstlerischen Zucht unterwerfen. Agathe Barsescu hat am Burgtheater, Marie Schwarz (neben Schweighofer) im Karltheater eine Ausnahmsstellung eingenommen. Hier wirken beide innerhalb der für alle geltenden Grenzen. Wer den Direktor Müller-Guttenbrunn um seine Entlassung bittet, erhält sie. Doch bleibt ihm eine Schar tüchtiger, gediegener Schauspieler. Der bedeutendste und am meisten anerkannte ist wohl Hugo Ranzenberg, den schon Laube als seinen besten Sprecher gepriesen und der sich zu einem wirklich vornehmen Künstler herangebildet hat. Ihm zunächst steht unter den ersten Schauspielern Klein. Auch dramaturgisch hat sich Müller-Guttenbrunn als Bühnenleiter bewährt. Zwei Werke, die von anderen Wiener Theatern nicht gewürdigt worden waren, haben im Hause Raimunds nachhaltigen Erfolg errungen: „Der kleine Mann" von Karlweis und „Die Überzähligen" von Nordmann. Beide Stücke behandeln soziale Fragen; dieses in ernster, jenes in heiterer Art. „Der kleine Mann" scheint mir trotzdem das bedeutendere von beiden Werken. Unter der Maske des Scherzes kündet der Verfasser heilsame Lehre. Das Theaterstück wird in politischen Versammlungen zitiert; ein Zeichen seiner tiefgehenden Wirkung! Weder die Klassiker, noch die Romantiker werden von Müller-Guttenbrunn hintangesetzt. Scherz und Ernst, Poesie und Prosa, Neues und Altes bringt das Raimundtheater in anregendem Wechsel. Ganze Bevölkerungsklassen sind durch dieses Schauspielhaus überhaupt erst dem Theater gewonnen worden. Die billigen Plätze (und diese sind zahlreich) erscheinen fast täglich ausverkauft. Müller-Guttenbrunn hat dargethan, daß nicht nur der Schauspieler, sondern auch das Volk künstlerisch erzogen werden kann; er wird seinen Gegnern noch manche Nuß zu knacken geben.

Gerhard Rumberg.

Musik.

* Neue Notenwerke.

Ciaconna von Johann Sebastian Bach. Für das Pianoforte bearbeitet von Hans Harthan. (Breslau, Julius Heinauer, 3 Mk.)

Drei Stücke aus Johann Sebastian Bachs Cello-Sonaten. Für das Pianoforte übertragen von demselben. (Leipzig, Gustav Richter, 60 Pf.)

Mit seinen großartigen Klavier-Bearbeitungen Bachscher Orgelwerke für den Konzertgebrauch hat Meister Liszt sich unbestreitbar ein unsterbliches Verdienst erworben. Ja, seine beiden Bände Bachscher Orgel-Präludien und Fugen, die in der Petersschen Ausgabe erschienen sind, haben im vollsten Sinne

Digitized by Google

des Wortes epochemachend gewirkt und wirken weiter in anhaltendem Crescendo. Von großen Orgelkompositionen Bachs, wie z. B. der gigantisch gestalteten Phantasie und Fuge in G-moll oder dem phantastischen, kraftvoll freudigen Präludium und der Fuge in A-moll oder dem pomphaft festlichen C-dur und den beiden tiefsinnigen Präludien und Fugen in E-moll und H-moll, erhält man erst einen erschöpfenden Begriff, hört man sie von berufener Künstlerhand in großem Zuge, mit entsprechender Wucht auf dem Bechstein-Flügel vorgetragen. Denn bei Bach, dem neben Beethoven größten Meister organischer Gestaltung, thut es eben die blasse physikalische Klangwirkung wahrlich nicht allein. Dabei verharrt man gewissermaßen nur im Vorhof zum Heiligtum, wenn auch, was gern zugegeben sei, das majestätische Brausen des Orgelklangs, die mächtigen tiefen Bässe mit ihren sich darauf gründenden volltönenden, vielstimmigen Harmoniesäulen den Hörer alsbald in eine weltflüchtig erhabene Stimmung zu versetzen vermögen. Den inneren musikalischen Gehalt, den wechselnden dynamischen Wellenschlag des Empfindens wie überhaupt tieferen Einblick in die Struktur, in die intimeren Feinheiten der Bachschen kunstvollen polyphonen Gestaltung vermag auch der beste Orgelspieler, der durch die Natur seines mechanischen Instrumentes immer gebunden ist, niemals zu vermitteln. Jeder Orgelvortrag behält etwas Starres, Lebloses, Unpersönliches an sich, das unserm modernen schrankenlos subjektiven Musikempfinden schroff entgegengesetzt ist.

Die Lisztschen Bach-Bearbeitungen machten alsbald Schule. So übertrug schon gleich Tausig z. B. die großartige Toccata und Fuge in D-moll (aus dem 4. Bande der Orgelwerke) für Klavier. Noch andere Liszt-Schüler folgten ihres Meisters Beispiel, so Busoni, der das mächtige fünfstimmige Es-dur Präludium und Tripelfuge (wie ebenfalls auch die Ciaconna für Solo-Violine) für das Klavier, allerdings mit zu weit gehenden äußerlichen virtuosen Zuthaten bearbeitet hat. Alles jedoch, Liszt mit inbegriffen, was in Bach-Klavierbearbeitungen geleistet worden ist, hat Eugen d'Albert in den Schatten gestellt durch seine wohl für immer maßgebenden Bearbeitungen der „Passacaglia" und des D-dur-Präludiums und der Fuge (4. Band), die schlagend beweisen, daß d'Albert am tiefsten in den Geist des Altmeisters eingedrungen ist.

Um nun einiges über die uns vorliegenden Bach-Bearbeitungen von Hans Harthan selber zu sagen, so geben diese sich sofort als ernstgemeinte, wohlgelungene Arbeiten eines tüchtigen Musikers zu erkennen, der seinen Bach liebt und versteht und der nun diese Liebe in nutzbringender Weise zu bethätigen suchte. Das Studium gerade der Bach-d'Albertschen „Passacaglia" dürfte Harthan dazu angespornt haben. Da griff er denn zu einem gleich grandiosen Variationenwerk des großen Kantors, zu der berühmten „Ciaconna" für Solovioline, die für Klavier zu bearbeiten erheblich größere Schwierigkeiten stellte, als die „Passacaglia". Als Unterlagen mögen Harthan wohl die Busonische Bearbeitung und die von Brahms (Brahms hat in jungen Jahren das Werk zu einer virtuosen Studie für die linke Hand allein benutzt) gedient haben. Jedenfalls hat der Bearbeiter aber seine ziemlich bösartige Aufgabe zu lösen verstanden. Mancher klavierspielende Bachverehrer wird helle Freude darüber empfinden, daß ihm nun auch die herrliche „Ciaconna" zugänglich gemacht ist. Der Weg zu ihr ist freilich nicht eben bequem: es gehört etwas dazu, klaviertechnisch damit fertig zu werden. Jedoch, so hohe technische Anforderungen diese Bearbeitung auch zu stellen ein Recht hat, virtuosenhafte Aufbauschung ist streng vermieden, und der Bearbeiter hat den schuldigen Respekt vor Bach an keiner Stelle aller 28 Variationen verletzt. Der Klaviersatz verdient Lob. Es mag dem Verfasser häufig Überlegung genug gekostet haben, die für Violine gedachten Passagen und Wendungen klaviermäßig zu fassen. Man kann sich aber mit allen seinen an vielen Stellen notwendigen Abweichungen einverstanden erklären, ja in manchen besonders heiklen Variationen (z. B. in der 11., 12. und 27.) hat er sich mit großem Glück aus der Schwierigkeit zu ziehen gewußt. Auch die Vortragsbezeichnung steht mit der inneren Logik der Komposition nirgends in Widerspruch.

Aus der bekannten prächtigen Gavotte G-dur, dem Leibstück jedes Violoncellisten, und aus den beiden anziehenden Menuetten in D-moll und D-dur, die den Solo-Cellosonaten Bachs entnommen sind, hat Harthan ausgezeichnet spielbare Klavierstücke zu machen gewußt. Alle drei Bearbeitungen sind in tadellosem Klaviersatz gehalten.

Für die Popularisierung Bachischer Kompositionen kann nicht genug geschehen, es kann jede darauf hinzielende Bestrebung von der Kritik gar nicht warm genug befürwortet werden. So wünschen wir denn auch, daß diese Harthanschen Bearbeitungen die Verbreitung finden, die sie verdienen.

Karl Söhle.

* Wichtigere Musikaufführungen.

Mascagnis „Rateliff", mit dem wir in Deutschland ja ganz ohne Zweifel auch bald beehrt werden, ist also auf dem Mailänder Scala-Theater in Szene gegangen.

Der erste Akt spielt auf dem Schlosse des schottischen Feudalherrn Mac Gregor, der seine Tochter Marie einem Grafen Douglas verlobt hat. Die Gesellschafterin Mariens ist deren alte schwachsinnige Amme Margherita, die, von Wahnideen verfolgt, fortgesetzt ein melancholisches Lied vom rotgefärbten blutigen Schwerte wiederholt. Douglas erzählt seinem zukünftigen Schwiegervater und seiner Braut, daß er im benachbarten Gehölze von drei Wegelagerern angefallen worden sei und lediglich der Dazwischenkunft eines Unbekannten sein Leben zu danken habe. Während dieser Erzählung fällt die furchtsame Marie in Ohnmacht. Der Vater Mac Gregor erklärt diesen Zufall durch die traurigen Erfahrungen, welche seine Tochter bereits gemacht hat, da zwei frühere Verlobte Mariens eines unnatürlichen Todes gestorben seien, indem sie durch Wilhelm Rateliff ermordet wurden. Rateliff sei eine mysteriöse Persönlichkeit, den Mac Gregor eines Tages als Gast im Schlosse beherbergte und der sich in Marie verliebte, von ihrem Vater jedoch zurückgewiesen wurde und darauf geschworen habe, daß sie keinem anderen angehören solle; sein Wort haltend, habe er beide Verlobte nacheinander in der Nähe eines schwarzen Felsens getötet. Diese Mitteilung macht in Douglas den Wunsch rege, sich mit Rateliff, dem Störer der Ruhe Mariens, zu messen. Der zweite Akt spielt im Wirtshause der Spitzbuben, deren Anführer anscheinend Rateliff ist. Er erzählt seinem Freunde Lesley, wie die Erinnerung an Marie ihn überall begleite und wie er von Gespenstern verfolgt und von Gewissensbissen gepeinigt werde. Rateliff, der Douglas zu einem Stelldichein geladen, verläßt die Gesellschaft, um sich zu der Zusammenkunft zu begeben. Eine Szene zwischen dem Tavernenbesitzer Tom und dessen kleinem Sohne Willie, die in dem vom Sohne gebeteten Vaterunser gipfelt, erregte den ersten wirklich lebhaften Beifall, der sich nach einer vom Tenor De Negri vorzüglich vorgetragenen Erzählung Rateliffs wiederholte. Dagegen verfehlte die Schreckensszene einer Geistererscheinung die Wirkung fast ganz. Der dritte Akt spielt in einer Wildnis. Douglas erkennt in Rateliff, der ihn zum Zweikampf herausgefordert hat, den Mann, der ihm vor kurzem bei einem Überfalle der Banditen das Leben gerettet hat. Rateliff, durch Erscheinen der Geister der von ihm Ermordeteten erschreckt, stürzt entsetzt zu Boden. Der dritte Akt bildet den musikalischen Höhepunkt des Werkes und schlug durch. Die Zwischenmusik, während Rateliff besiegt

Digitized by Google

und besinnungslos auf dem Boden liegt, wurde wiederholt, ebenso erregte das Finale des Aktes Begeisterung beim Publikum.

Kühler verhält sich die Mailänder Presse, wenngleich auch sie selbstverständlich sehr viel anzuerkennen weiß. Die „Perseveranza" findet, daß die Oper einen Musiker zeige, „der mit scharfem Blick einen neuen Weg in der Kunst sucht." Die „Lega Lombarda" meldet einen Erfolg, der zwar nicht kolossal aber ernsthaft wäre und nicht durch die Aufdringlichkeit einer Klaque gestört, die dem Komponisten oft so gefährlich würde. Der „Corriere della Sera" erklärt, daß der „Rateliff" „genug in sich trägt", „um gegenüber der Ungewißheit der Vergangenheit die künstlerische Kraft Mascagnis festzustellen." Der „Corriere del Mattino" hebt hervor, daß Mascagni mit seiner Oper, namentlich dem zweiten Akte, ein anderes Publikum erobert hat, als das ihm bis jetzt zugewendete: das musikalische; er habe diesmal den musikalischen Ausdruck für das Drama gesucht, ohne sich bei dem Konventionellen aufzuhalten. Auch die „Italia del Popolo" sieht in dem zweiten Akte das beste, was Mascagni bis jetzt geschaffen hat. Der „Secolo", das Organ Sonzognos, stößt natürlich mit posaunendem Trara in die Ruhmestrompete: „Ein gewaltiger Komponist, ein Opernschreiber allerersten Ranges, dem das Publikum die Ehre eines Triumphes zuerkannt hat!" Die „Sera", das gehaltvollste Blatt Mailands, befleißigt sich einer objektiven Betrachtung. Sie stellt fest, daß der charakteristische Zug der Musik Mascagnis sich auch im „Rateliff" nicht verleugnet. Der musikalische Charakter sei immer klar und mit einer gewissen Breitheit der Phrase ausgedrückt. Die Musik im ganzen bezeige ein Fortschritt des jungen Meisters, die Ausführung sei vortrefflich gewesen. Geglänzt durch Kraft und Ausdauer habe vor allem der Tenorist de Negri, und auf ihn sei der Erfolg im ganzen und großen zurückzuführen. „Die Frage aber ist gegenüber den unglaublichen Anforderungen der Rolle, ob noch viele andere Tenoristen sich in Ehren mit ihr abfinden werden."

Bildende Künste.

* **Für unsere Gräberplastik** regt H. E. Wallsee in den „Hamburger Nachrichten" an, was auch schon andere angeregt haben: eine Gestaltung mit reicheren Erinnerungen an das wirkliche Leben. Er knüpft seine Ratschläge an ein neues Werk, das in Hamburg ausgestellt war: „Seit einiger Zeit ist in dem linken Eckparterre der Kunsthalle eine aus Bronze ausgeführte Kindergruppe aufgestellt, die für ein Grabmal auf dem Ohlsdorfer Friedhof bestimmt ist. Die Gruppe stellt ein Mädchen und einen Knaben vor, die, enge aneinander geschmiegt, vor einem Ziel angelangt scheinen, das sie ihre Schritte zögernd verlangsamen läßt. Der Knabe, der kleinere von den beiden, blickt neugierig und doch mit leiser Scheu vor sich. Er weiß das Ziel, doch er kennt nicht seine volle Bedeutung. Seine junge Seele ist noch unberührt von der Erkenntnis dessen, was es heißt, eingegangen sein in den Bezirk, von wannen kein Wanderer wiederkehrt. Gleichwohl bedarf es der sachte schiebenden Hand der älteren Schwester, die ihren Arm um seinen Hals, ihre Hand auf seine Schulter gelegt hat, um ihn zum Vorwärtsgehen und wahrscheinlich auch zum Niederlegen der beiden Kränze zu bestimmen, deren er je einen auf dem rechten Arm und in der linken Hand hält. Das Mädchen hingegen, etwa zwölfjährig gedacht, ist sich des ganzen Ernstes des Weges, den sie wandelt, voll bewußt. Ihr Kopf ist leicht gegen die Brust geneigt, die Wehmut des Erinnerns breitet einen verklärenden Abglanz über ihre Züge. Ihre rechte Hand, vorgestreckt, hält einen Blumenstrauß, die Finger, die um die Blumen gelegt sind, scheinen bereit, sich aufzuthun, um mit den fallenden Kindern des Gartens und des Feldes den letzten Gruß des Lebens dem Entschlafenen ins dunkle Jenseits nachzusenden. Die Kinder tragen in allem, in Kleid, Haltung und Gesichtsschnitt den Habitus des Volkes. Es ist von der Schwere und leisen Gedrücktheit des Arme-Leute-Kindes in ihnen. Der Verstorbene, dessen Grab diese Gruppe zu schmücken bestimmt ist, war ein werkthätiger Freund der Waisen. Und darum auch sind die für sein Grab bestimmten Figuren in ihren Vorbildern mit frischem Griff diesen Kreisen entnommen.

Wir sehen somit hier in einem Gedächtniswerke, das die Liebe über dem Grabe errichtet, den Künstler an einen Teil der Lebensthätigkeit des Verstorbenen anknüpfen, in dem, dauernder als in den Werken seiner beruflichen Thätigkeit, sein Andenken Aussicht hat, fortzuleben. Das ist neu bei uns. Denn im allgemeinen, wenn überhaupt ein plastisches Grabdenkmal in Frage kommt, geht bei uns ein solches Werk über die Allegorie nicht hinaus. Wir müssen nach dem Süden, nach Italien gehen, um Grabmäler zu finden, in denen mit der Schablone gebrochen ist und in plastischer Darstellung auf die bürgerlichen Tugenden eines Vorfahrs in einer aller Welt sichtbaren und verständlichen Weise hingewiesen wird. Und doch thäte die Pflege eines solchen gemütbildenden Gräberkults gerade in unserer Zeit allerwärts not. Wie viel bringen wir mit, wenn wir einen Friedhof besuchen und wie wenig nehmen wir mit, wenn wir von dort wieder nachhause zurückkehren. Das kommt daher*), weil die auf Kreuz und Stein eingemeißelten Namen allein, mit der Angabe des Geburts- und Sterbejahres, selbst wenn sie in Verbindung mit einem frommen Spruche auftreten, nichts sagen, weil sie vielmehr ermüdend wirken. Und das nicht nur auf den fremden Besucher. Selbst dem im zweiten und dritten Gliede der Verwandtschaft stehenden Angehörigen eines Verstorbenen wird es bald schwer, seine Gedanken andauernd pietätvoll zu jenem hinzuleiten, wenn erst der erste Schmerz verraucht, die Anpassung an neue Menschen und in eine neue Umgebung in ihr Recht getreten und nichts ist, was ihn gemahnt, daß der Verstorbene nicht umsonst gelebt hat. Wir langen mit fiebernden Händen nach allem, von dem wir vermeinen, es könne geeignet sein, unseren geistigen Besitzstand zu mehren. Der Stätte aber, wo am meisten zu lernen wäre, unseren Begräbnisorten, wenden wir so gut wie keine Beachtung zu, hier stehen wir heute auf demselben Standpunkt, wo wir vor Jahrhunderten gestanden haben. Man wird einwenden, daß nicht jeder in der Lage ist, seinen teuren Abgeschiedenen ein kostspieliges Denkmal zu errichten. Wohl; doch wie viele, denen die Mittel zu einem größeren Denkmal fehlen, könnten, ohne große materielle Opfer, in reliefartigen Darstellungen, die in einfachen Steinplatten leicht einzulassen wären, verdienstvolle Thaten aus dem Thun und dem Leben eines Vorfahrs für lange hin in der Erinnerung seiner Nachfolger erhalten und so dazu beitragen, den Sinn für die Achtung bürgerlicher Tugenden neu zu beleben, der in unserer Zeit so stark im Niedergange ist. Wir leben nach dieser Seite hin in einem Zustand einer merkwürdigen Befangenheit, der sich von dem der Orientalen in der gleichen Sache eigentlich nur dadurch unterscheidet, daß wir unsere Toten unter einem Blumenregen der Erde übergeben, während die Orientalen kleine Steine auf die Gräber ihrer Lieben legen. Und doch wird es unter uns keinen geben, dessen Herz nicht höher schlüge beim Anblick irgend einer bildlichen Darstellung oder einer Schilderung, die irgend einen Vorgang, ein Verdienst aus dem Leben irgend eines Vorfahrs zum Gegenstande hat, oder der den in einer solchen Darstellung gelegten vorbildlichen Wert bestreiten würde."

*) Aber auch noch von andern Gründen. Vgl. den Aufsatz „Friedhöfe und Friedenshaine", Kw. VI. 24.

Digitized by Google

Vermischtes.

* Über „**Realismus und Idealismus** in der Kunst der Malerei“ hat sich jetzt ein anerkannter Künstler der älteren Richtung in wohldurchdachten Sätzen ausgesprochen, Adolph Ehrhardt, der die betreffenden Ausführungen „statt einer Vorrede zur zweiten Auflage“ seiner „Kunst der Malerei“ * veröffentlicht. Nachdem der Kunstwart so oft Vertretern des jüngeren Geschlechtes das Wort gegeben, hält ers für eine Forderung der Billigkeit, auch die Ansichten des genannten Künstlers und Kunstlehrers seinen Lesern mitzuteilen. Besteht ein „Junger“ nicht auf den Forderungen der „neuen Ästhetik“ und hält er überhaupt (was wir nicht unbedingt thun) die Verwendung der schwankenden Begriffe „Realismus“ und „Idealismus“ in Kunstgesprächen für förderlich, so wird er sich mit dem Herrn Verfasser über das Prinzipielle in den meisten Punkten leichter einigen können, als er geglaubt haben mag.

Ehrhardt führt auch den künstlerischen Realismus und Idealismus auf zwei verschiedene Weltanschauungen zurück, von denen die eine die Welt „als die Gesamtheit des durch die Sinne Wahrnehmbaren“ auffaßt, sich begnügend mit der „Kenntnis des Zusammenhangs und der Gesetze, auf welcher die Wirkung aller Teile dieser Welt beruht.“ Entgegen diesem Realismus nehme der Idealismus an, daß eine Idee die Welt hervorgebracht habe und leite, „und daß die Menschheit erst durch diese Anschauung“ Befriedigung finde. Uns scheint es zweifelhaft, ob hier der Verfasser nicht „Realismus“ zu sehr mit „Materialismus“ verquicke, doch gehen uns an dieser Stelle mehr als die Prämissen ja die Schlüsse seiner Sätze an, und wir wollen von diesen berichten. Nur berichten, denn was wir da und dort gegen Ehrhardts Ansichten kritisch zu bemerken hätten, wissen unsere Leser aus andern Beiträgen dieser Zeitschrift ohnehin.

Nach einer klaren Auseinandersetzung darüber, weshalb die Künstler jeder Richtung sich bestreben müßten, ihre Gegenstände in ihrer Gesamtheit wie in allen Einzelheiten der Wirklichkeit nach aller Möglichkeit entsprechend darzustellen, fährt Ehrhardt fort:

„Wenn auch ein jeder Künstler die vollkommenste Naturtreue sowohl der Gesamtheit, wie der Einzelheiten seiner Darstellung erstrebt, so machen sich doch die auseinandergehenden Ziele der verschiedenen Richtungen von Anfang an geltend und äußern sich in der Art und Weise, wie sich jenes Bestreben kund gibt. Da sich die Ziele des Realisten und Idealisten scheiden, scheiden sich in dieser Beziehung auch die Wege, die sie einschlagen. Der Realist, dem seine Phantasie schon von vornherein ein Bild gezeigt, das er entweder in seiner Gesamtheit oder doch in seinen einzelnen Teilen bereits irgendwo vollständig oder annähernd in der Natur geschaut hatte, wird immer nur bestrebt sein, dieses Bild in größter technischer Vollendung naturgetreu zur Erscheinung zu bringen. Je vollständiger ihm dies gelingt, um so mehr wird er glauben, damit das eigentliche Ziel der Kunst erreicht zu haben. Es ist immer das Charakteristische der Gegenstände, das er vorzugsweise wiederzugeben bemüht sein wird. Das Charakteristische weicht in irgend welcher Beziehung stets von der normalen Durchschnitts-Erscheinung, ebenso natürlich oft von dem ab, was schön ist, und kann sich mitunter auch recht wohl bis in das Häßliche verlieren. Da immer das Augenfälligste, das Pikanteste, also auch das Häßlichste als charakteristisch für die Nachbildung erscheinen wird, so kommt der eifrige Realist wohl dazu, gerade im Häßlichen vorzugsweise das Darstellenswerte zu finden.

Wie wunderbar vermengt und untrennbar zusammengehörend realistische und idealistische Anschauungen beim Empfinden und Schaffen auch wirksam sein mögen, so wird die charakteristische Schönheit immer als eine Forderung des Idealismus sich geltend machen, denn diese charakteristische Schönheit vermag allein das Streben des Idealismus nach einem geistigen Inhalt der Darstellung zur Erscheinung zu bringen. Eine naturgetreue Darstellung wird an und für sich nur die Nachbildung eines äußeren Vorganges sein, und zwar nur eines Momentes dieses Vorganges. In der Natur wird aber der geistige Inhalt eines Vorganges nur in dem Zusammenhang einer Reihe von verschiedenen Momenten erkennbar und um ihn durch die Darstellung eines Momentes erkennbar zu machen, muß dieser Moment so dargestellt werden, daß er über die nur naturgetreue Darstellung des Einzelmomentes hinausgeht. Dies geschieht dadurch, daß dasjenige, was in der Reihenfolge der einzelnen Momente als charakteristisch für das Ganze erkennbar ist, in diesem einen Moment zusammengefaßt zur Erscheinung gebracht wird. Das ist die charakteristische Schönheit des dargestellten Ganzen, welche in und durch die charakteristische Schönheit der einzelnen Teile zur Erscheinung kommt. Das Ganze bedingt diese Schönheit der einzelnen Teile, und durch diese Schönheit der einzelnen Teile wird erst die charakteristische Schönheit des Ganzen erreicht. Diese Schönheit muß immer aus dem Gegenstande hervorgehen, mit ihm organisch verbunden sein, sie kann anmutig, lieblich, zart, erfreuend oder rührend und erhebend das Gemüt der Menschen bewegen; sie kann auch erschüttern, wenn sie das Leid und den Schmerz in ihrer Hoheit oder die Leidenschaften in ihrer unheilbringenden Gewaltsamkeit darstellt. Immer muß die Schönheit aus der Betrachtung und Beobachtung der Natur und des Lebens hervorgewachsen sein, von der allein sie die Lebenskraft empfängt, immer ist sie mannigfaltig, immer muß sie charakteristisch sein, wie es eben der Natur und dem Leben eigen ist. Mit dieser Charakteristik aber, die mannigfaltig wie die Erscheinungen der Welt ist, stehen dem Idealismus alle Gebiete der Malerei von dem der monumentalen Kunst bis zu dem offen, in welchem die Schönheit als Humor erscheint. Keinenfalls ist also der Gegenstand der Darstellung das unzweifelhaft erkennbare Merkmal der einen oder der anderen Richtung, sondern ausschließlich die Art seiner Auffassung und Behandlung.

Wollte der Realismus nichts weiter als die Natur in einem Spiegelbilde darstellen, so könnte er möglicherweise über kurz oder lang vollkommen auch durch die Maschine (Photographie) ersetzt werden. Ebenfalls würde der Idealismus aus dem Gebiete der lebendigen Kunst ausscheiden, wenn er sein Verlangen nach Schönheit der Charakteristik voranstellte. Aus alledem ist wohl ersichtlich, daß es unrichtig ist, Realismus und Idealismus als sich feindselig gegenüberstehend zu betrachten; auch geschieht das wohl nur in Zeiten, die für theoretische Streitigkeiten günstig sind. Allerdings ist jede der beiden Richtungen der künstlerischen Empfindung in allen Kunstwerken vorhanden und erkennbar, aber keine der beiden allein, sondern immer mit der anderen vereinigt, bald die eine, bald die andere Richtung besonders hervortretend, und gerade die Art ihrer Verbindung ist beachtenswert, weil sich in ihr die künstlerische Empfindung einer wirklichen Persönlichkeit besonders charakteristisch ausspricht. Der schaffende Künstler soll beim Schaffen ausschließlich seinen Empfindungen folgen und kann daher durchaus nicht in betracht ziehen, ob irgend etwas realistisch oder idealistisch genug sei. Es würde ihm auch nichts nützen, zu untersuchen, ob er der realistischen, ob er der idealistischen Richtung Genüge gethan habe, weder während seiner fortschreitenden Arbeit, noch nach deren Vollendung. Immer, bei der Auffassung wie bei der Ausführung eines Gemäldes kommt es nur darauf an, wie lebendig

*) Braunschweig, Verlag von C. A. Schwetschke und Sohn, 1859, 10 Mk.

Digitized by Google

und wahr der dargestellte Gegenstand dem Künstler vorschwebte, und wie voll und ganz diese seine Empfindung durch die technische Ausführung zum Ausdruck und zur Erscheinung gelangt ist.

Rafael ist bei vielen seiner Madonnen offenbar durch etwas von ihm in der Wirklichkeit Erschautes geleitet worden, ihnen diese Gestaltung zu geben (Madonna della Sedia, Madonna di Tempi, la Jardinière u. s. w.). So hohe und ideale Schönheiten haben aber nur Rafaels Augen in der Natur erkennen und nachher im Bilde zur Erscheinung bringen können. Michel Angelo hat vielfach den Arbeitern auf dem Felde oder bei Arbeiten, die eine große Anstrengung der Menschen erfordern, aufmerksam zugeschaut, sie nach der Natur skizziert, und diese Erscheinungen der wirklichen Welt für die Darstellungen der Welt seiner Ideen benutzt. — Tizian hat die Himmelfahrt der Maria, die er doch weder erlebt, noch geschaut oder studiert haben konnte, so dargestellt, daß wir glauben, er habe den Vorgang mit leiblichen Augen gesehen. Bei allen diesen Künstlern ist immer Realität und Idealität zu einem lebendigen Ganzen untrennbar zusammengeschmolzen. — Paul Veronese, Murillo, Vellasquez, auch alle die großen niederländischen Meister: Rubens, Rembrandt u. s. w. werden als Realisten betrachtet und haben doch Werke geschaffen, die der idealistischen Richtung mit gutem Recht zugezählt werden müssen. Daß es aber nicht immer etwa nur die künstlerische Vollendung ist, die uns bewegt und rührt, sondern die lebendige Empfindung der schaffenden Künstler, wenn sie nur deutlich zur Erscheinung gekommen ist, das wird ersichtlich durch manche Jugendwerke bedeutender Meister, in denen ein so hoher Reiz liegt, wie einen solchen spätere vollkommenere Werke oft nicht haben. Je naiver, sozusagen unbewußter eine Empfindung sich äußert, um so größer ist ihre Wirkung. Bedeutende Künstler empfinden naiv und stark, — wenden sie sich bewußt und absichtlich einer bestimmten Richtung zu, so wird ihren Werken das lebendige pulsierende Herzblut fehlen.

Wenn der Realismus als sein letztes und einziges Ziel wirklich ansähe, ausschließlich Vorhandenes möglichst naturgetreu abzubilden, würde er ein gutes Teil seines Wertes für die Kunst einbüßen. Geradezu verderblich würde sein, wenn er nur in dem Unschönen und Häßlichen das Charakteristische der Erscheinungen in der Natur zu finden glaubte, und nur diese darstellte. Die Natur ist lebendig, in ihr findet eine fortwährende Wandlung der Zustände, der Gestaltungen und ihres Aussehens statt. Daher wirkt das Häßliche in der Natur niemals so widerwärtig, wie in einem Kunstwerke.

Der Idealismus aber wird der Kunst verderblich, wie dies auch aus den vorangegangenen Betrachtungen sich ergeben hat, wenn er die Schönheit, ohne sie charakteristisch von dem Gegenstande herzuleiten, darstellen will; wenn er sie nicht immer wieder von neuem unmittelbar aus der Anschauung des Lebens schöpft und jedesmal der Eigenart des gewählten Stoffes entsprechend, verschiedenartig zur Erscheinung bringt. Auch in der Natur sind weder die Charaktere noch die Erscheinungen des Lebens feststehende und vollständig gleiche."

Ehrhardt faßt das Ergebnis seiner Betrachtungen schließlich in folgende Sätze:

„Realismus und Idealismus haben in der Kunst nur den Wert einer Theorie, die bei ästhetischen und philosophischen Untersuchungen gute Dienste leisten kann. Für die Beurteilung und Abschätzung des Kunstwertes eines Gemäldes würde eine maßgebende Betonung dieser Richtungen nicht nur falsch, sondern schädlich sein. Die Vortrefflichkeit und der Kunstwert eines Gemäldes wird immer nur danach zu bemessen sein, mit welch technischer Meisterschaft und in wie vollkommenem Maße eine lebendige, warmempfundene und innerlich wahre Darstellung des Künstlers in überzeugender Natürlichkeit zur Erscheinung gekommen ist Noch viel weniger darf eine maßgebende Beachtung dieser verschiedenen Richtungen beim Schaffen eines Kunstwerkes stattfinden, sie würde geradezu verderblich sein. Ein wirklich bedeutendes Kunstwerk wird — die technische Meisterschaft vorausgesetzt — nur dann entstehen können, wenn der Künstler naiv und kräftig Empfundenes ganz unbefangen, und ohne seine Empfindung durch absichtliche Berücksichtigung theoretischer Vorstellungen zu schwächen, zur Erscheinung bringt. Mag seine schaffende Phantasie durch was immer in der Natur, im Leben, aus der Wirklichkeit oder aus dem Reiche des Geistes angeregt sein, und das Werk somit entweder einen mehr oder weniger vollkommenen, der Wirklichkeit oder dem geistigen Leben herstammenden Ursprung erkennen lassen, immer ist es die Naturwahrheit und der Schein der Wirklichkeit, durch welche dem Beschauer die Idee und Empfindung des Künstlers mitgeteilt wird. Immer aber auch wird der Beschauer um so tiefer ergriffen, gerührt oder freudig bewegt werden, je mehr die Naturwahrheit als Schönheit zur Erscheinung gekommen ist."

Das sind treffliche Worte einer milden Duldsamkeit in Kunstdingen. Wir werden uns ihrer erfreuen dürfen, obgleich wir uns bewußt sind, daß bei der Anwendung der Prinzipien vor den einzelnen Kunstwerken starke Meinungsverschiedenheiten zwischen den Jüngeren und diesem Vertreter des älteren Geschlechts schwerlich ausbleiben dürften. Denn weit mehr, als das Denken, ist zwischen Jungen und Alten heutzutage das Kunst-Empfinden verschieden. Es kann ja einen Jungen noch und gerade da echten Idealismus und echte Schönheit herausfühlen lassen, wo ein Älterer ausschließlich Realismus und Häßlichkeit empfindet.

Verkehr.

K. L. in V. Wir haben aus München lange keinen Brief über bildende Kunst gebracht, weil nichts Wichtiges daher zu berichten war. Die Künstler sitzen dort jetzt fleißig bei der Arbeit, und erst zum Frühling kommt vors Licht der Öffentlichkeit, was sie weben und schaffen. Sobald Wichtiges aus München zu besprechen ist, wirds aber für den Kunstwart besprochen werden und zwar fortan durch H. E. von Berlepsch.

Inhalt: **Neuer Wein und alte Schläuche.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Über die Wiener Theater. — Musik: Neue Notenwerke. Wichtigere Musikaufführungen. — Bildende Künste: Gräberplastik. — Vermischtes: Realismus und Dualismus. — Verkehr.

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

Berliner Kunst-Auktion.

Am 12. März wird **Rudolph Lepke** aus dem Nachlaß des verstorbenen Hofkunsthändlers **E. G. Honrath** 109 Oelgemälde erster neuer Meister versteigern, worüber Näheres die in dieser Nummer enthaltene Anzeige besagt.

42

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens,** (43 **Handzeichnungen,** gratis und franko von **G. Brogi,** 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

Ergebenst

22) **Albert Neuhauser.**

Landschaftsstudien
von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39)
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Berliner Kunst-Auktion.

Dienstag, den 12. März versteigere ich im **Kunst-Auktions-Hause, Kochstrasse 28/29,** laut Katalog 992: Eine Sammlung von

109 Oelgemälden erster neuer Meister

(Nachlass des verstorbenen Hofkunsthändlers Hrn. E. G. Honrath),

und zwar: a) seine Privatsammlung, b) die bei der geschäftlichen Auseinandersetzung seinen Erben zugefallenen Gemälde. — Der reich illustrirte Katalog 3 Mark; der einfache Katalog gratis

Der königl. und städt. Auctions-Commissar für Kunstsachen

Rudolph Lepke. (74

Berlin, SW., Kochstrasse 28/29.

Litterarisches Zentralblatt für Deutschland.

(Begründet von **Friedrich Zarncke**)

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur Prof. Dr. **Ed. Zarncke.**

Verlegt von Eduard Avenarius in Leipzig.

Das **Litterarische Zentralblatt** für Deutschland, von Friedrich Zarncke im Jahre 1850 unter der lebhaftesten Teilnahme unserer ersten Gelehrten jener Zeit begründet, soll ein *Gesamtbild der wissenschaftlichen Arbeit des deutschen Volkes gewähren.* Namentlich in der gegenwärtigen Zeit der Spezialisierung der wissenschaftlichen Forschung ist ein Organ wünschenswert, das das Ganze im Auge behält.

Das **Litterarische Zentralblatt** bietet seinen Lesern wöchentlich:

1. Eine reichhaltige *kritische Ueberschau;* ca. 30 Besprechungen über Erscheinungen der deutschen, deutsch-österreichischen und schweizerischen wissenschaftlichen Litteratur *auf allen Gebieten* und über hervorragende Werke des Auslandes. Jede Spezialwissenschaft ist vertreten; an jedem Jahrgange pflegen zweihundert bis dreihundert Gelehrte des In- und Auslandes thätig zu sein.
2. Die Angabe des *Inhalts der wissenschaftlichen, wichtigeren belletristischen* deutschen und einiger besonders wichtigen ausländischen *Zeitschriften.*
3. Einen *Ueberblick* über die hauptsachlichsten ausführlicheren *Recensionen.*
4. Reichhaltige *bibliographische Nachrichten* über Erscheinungen der deutschen und ausländischen Litteratur und ein Verzeichnis neu erschienener *Antiquariats-Kataloge.*
5. Die *Vorlesungsverzeichnisse* aller Hochschulen des deutschen Sprachgebietes, eine Uebersicht über die *Universitätsschriften* und *Dissertationen,* sowie eine Uebersicht über die *Schulprogramme* des Deutschen Reichs und Deutsch-Oesterreichs.
6. *Nachrichten aus der Gelehrtenwelt* über vorgekommene Anstellungen, Auszeichnungen und Todesfälle.

Das **Litterarische Zentralblatt** erscheint jeden Sonnabend mindestens 2 Bogen Quart stark, kostet das Vierteljahr 7 Mk. 50 Pf. und ist durch alle Postämter und Buchhändler zu beziehen. Probenummern versendet die Verlagsbuchhandlung jederzeit gratis und franko.

Leipzig, Hospitalstr. 10. **Eduard Avenarius.**

Verlag von **Georg Reimer** in **Berlin.** (72

Soeben erschien:

Leben des Heiligen Franz v. Assisi von **Paul Sabatier.** Autorisierte und durch Originalmitteilungen des Verfassers bereicherte Übersetzung der 9. Originalauflage von **M. L.** Preis M. 7.—.

K. M. SEIFERT

Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Ständerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.

Digitized by Google

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Die deutschen Lyriker der Gegenwart.
Sammelwerk m. biogr.-krit. Begleitwort
herausgegeben von
Hermann Kiehne.
Preis des Bandes (Diamant-Ausgabe) bei direkter Versendung 2 M.
Einbanddecken in englischer Grünleinwand mit Gold- u. Schwarzdruck **50 Pf.**
Originalbeiträge der Meister der Dichtkunst; Gedichte junger aufstrebender Talente in strengster Auswahl; charakterist. Proben aus hervorragenden Dichtwerken; Uebersetzungen; Biographien; Besprechung hervorragender Werke und Zeitschriften.
Selbstverlag d. Herausg., Nordhausen.

Die Stahlstiche
der
Allgemeinen Modezeitung
werden separat verkauft und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.
Kataloge gratis
Dürrsche Buchhandlung, Leipzig.

Den **Druck und Kommissionsverlag** von belletristischen und wissenschaftl. Werken jeder Art. **Novellen — Gedichte — Dramen — Abhandlungen** übernimmt unter den günstigsten Bedingungen
G. L. Kattentidt
Verlagsbuchhandlung, Straßburg.
Gediegene Ausstattung — billige Preise — schnelle Fertigstellung — energischer Vertrieb. 73

Klein & Volbert.
Lithographische Kunstanstalt.
Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.
Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehendsten Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Schriftsteller und Litteraturfreunde
seien aufmerksam gemacht auf die **neue, eigenartige** Zeitschrift
„Der Gesellschafter“
Litterarische Monatsschrift.
Herausgegeben von
Roderich Wald und **Gustav A. Müller.**
Abonnementspreis *Mk. 1.— pro Quartal* bei den Buchhandlungen, Postämtern, sowie direkt bei der *Expedition* Herrn *Roderich Wald, Hamburg, Holzdamm 17.*

„Der Gesellschafter“ pflegt vorzugsweise die **Novelle**, die **Ballade**, die **rein lyrische Dichtung** und den **litterarhistorischen Essay. Vornehme, gediegene kritische Würdigung** aller bedeutenden **Neuerscheinungen.** Genaue **Inhaltsangabe** sämtlicher eingegangenen **Zeitschriften.** Jeder **Abonnent** ist berechtigt, von der **Redaktion** eine **ausführliche Beurteilung seiner Arbeiten** zu verlangen. Die **Manuskriptentafel** zeigt den herrschenden **Manuskriptenbedarf** an und steht **jedem Verleger** zur Benützung **gratis** offen. — **Junge Talente** wird **„Der Gesellschafter“** in ihrem Streben unterstützen und fördern.

Bisher waren Mitarbeiter u. A.: *Karl Bienenstein, Carl Busse, Ad. Frankl, Alfred Friedmann, Reinhold Fuchs, Martin Greif, Paul Grotowsky, Victor Hardung, Wilhelm Kunze, A. F. Mordtmann, Anton Ohorn, Schulte vom Brühl, Maurice von Stern, Julius Sturm, Konrad Telmann, Hanns Weber, Richard Zoozmann.*

Prospekte und Probenummern versendet gratis und franko.

Der Verlag des „Gesellschafters“
Redaktion und Expedition: **Hamburg.** Holzdamm 17.

In unterzeichnetem Verlage erscheint:
Hermann Heiberg's Werke
in Lieferungen.
I. Serie compl. in 80 Lfgn.
à 40 Pfg.
Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.
INHALT:
Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.
Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Verlag der Dürr'schen Buchhandlung in Leipzig.
Allgemeine Modenzeitung
97. Jahrgang.
Mit Stahlstichen jährlich 27 Mark.
Ohne Stahlstiche jährlich 21 Mark.
Vorzüge der Zeitschrift: Original-Romane und Novellen; Vielseitigkeit des Feuilletons; Beigabe eines Pariser farbigen Modenbildes, mit kurzem Modenbericht und eines Stahlstichportraits berühmter Persönlichkeiten.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung“, Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

12. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Nietzsche und seine Bedeutung.

Vor knapp einem Jahrzehnt war Friedrich Nietzsche in den weiteren Kreisen des in Zeitschriften blätternden Publikums nahezu unbekannt, aber er hatte eine kleine, zerstreute Gemeinde, die ihn las und zu lesen verstand. Wie viel besser paßte doch dieser Zustand für die esoterischen Lehren des einsamen Philosophen, als der Lärm, der sich heute um seinen Namen erhebt! Verständnislos wird er geschmäht und verständnislos vergöttert. Auf der einen Seite steht eine Schar junger Litteraten, die ihn maßlos überschätzt und in ihm den neuen Messias, den Begründer einer höheren Moral verkündet. Auf der andern Seite rechnet man seine Werke unter die polizeilich zu verbietende Schundlitteratur. Noch jüngst im Reichstage, in jener denkwürdigen „Umsturzdebatte“ wurde seiner in höchst wunderlicher Weise Erwähnung gethan. Und welche Ironie! Er, der schrankenlose Individualist, dem Sozialismus zuwider ist bis ins Mark, der „Philosoph des Aristokratismus“, der Alles, was Demokratie heißt, mit Hohn überschüttet, — mußte als Popanz herhalten, um ein Gesetz zu rechtfertigen, das gegen Sozialismus und Demokratie gemünzt war. Und wenige Tage darauf brachte die Kreuzzeitung, das vornehmste Blatt der Deutsch-Konservativen, einen Aufsatz über den „Umsturz im Salon“ mit Anführungen aus „Jenseits von Gut und Böse“ und „Also sprach Zarathustra“, der auf die Gefahren der „Tollhaus-Philosophie“ und des „ekelhaften Wahnwitzes“ Nietzsches aufmerksam machte: „Wer einmal den bedeutenden Einfluß kennen gelernt hat, den dieser Pseudophilosoph gerade unter unserer gebildeten Jugend, den Studenten aller Fakultäten, Litteraten, Künstlern u. s. w. gewonnen hat — dank seiner unbestreitbar hochpoetischen und bestechend geistreichen Sprache hauptsächlich —, wer andererseits einen Blick geworfen hat in die Werke dieses Mannes, die von unsagbarer Gemeinheit der Gesinnung, von einer teuflischen, jedes Hohe und Heilige in den Staub ziehenden Frivolität geradezu strotzen, der wird sich dem Eindruck nicht entziehen können, daß von einer ungehinderten Verbreitung dieser Schriften eine Verrohung des Denkens und Fühlens droht, die uns mit schweren Besorgnissen in die Zukunft schauen läßt.“ Zum Schluß folgt dann ein recht deutlicher Wink an den Staatsanwalt.

Aber so beschränkt ein solcher Standpunkt auch sein mag, er ist mir — gestehe ich's ehrlich — immer noch lieber, als jene kritiklose Verherrlichung Nietzsches. Die Herren, die ihn vertreten, sind doch wenigstens konsequent und wissen, was sie wollen. Sie sehen in Nietzsche nur das Abstoßende und Gefährliche, können nur dieses sehen und urteilen danach klar und einfältig. Welch unbeschreibliche Verwirrung aber haben die verführerischen und blendenden Werke des Modephilosophen in den Köpfen des jungen schriftstellernden Geschlechtes angerichtet! Jene Werke, die so wenig eine plumpe wörtliche Auslegung vertragen, die mehr als irgend welche andere zu ihrem Verständnis des bewußten Körnchens Salz bedürfen! Grüne Leutchen, deren Zugehörigkeit zur „großen Herde“ ganz außer Frage steht, glauben ihrer unbedeutenden Persönlichkeit den Stempel

Digitized by Google

des vornehmen Adelsmenschen aufgedrückt zu haben, wenn sie mit Nietzsches Schlagworten um sich werfen und naserümpfend auf das „allgemeine grüne Weideglück der Herde" herabblicken. Sie halten sich dann für Kandidaten des Übermenschentums und geborene Herrennaturen. Welch ein Reiz für Schwächlinge, sich die rücksichtslosen Aussprüche eines schrankenlosen Individualismus zu eigen zu machen und am Ideal der blonden arischen Bestie sich zu berauschen, des frohlockenden Ungeheuers mit dem Wahlspruch: Nichts ist wahr, Alles ist erlaubt. „J'ai de plats écoliers et de mauvais critiques", soll Spinoza gesagt haben. Was würde Friedrich Nietzsche dazu sagen, wenn er das Treiben seiner Jünger beobachten könnte! „Kaum einer von ihnen", so schreibt Frau Lou Andreas Salomé in ihrem Buche: „Friedrich Nietzsche in seinen Werken", „kaum einer von ihnen ist ihm wahrhaft nachgegangen, — fernab von den andern und ihrem Tagesstreit und allein in der Ergriffenheit seines eigenen Innern; kaum einer hat diesen einsamen, schwer ergründlichen, heimlichen und auch unheimlichen Geist begleitet, der Ungeheueres zu tragen wähnte und an einem ungeheueren Wahn zusammenbrach. Daher ist es, als stände er da, inmitten derer, die ihn am meisten preisen, wie ein Fremdling und Einsiedler, dessen Fuß sich in ihren Kreis nur verirrte, und von dessen verhüllter Gestalt keiner den Mantel gehoben, — ja, als stände er da mit der Klage seines Zarathustra auf den Lippen: »Sie reden alle von mir, wenn sie abends ums Feuer sitzen, aber niemand — denkt an mich! Dies ist die neue Stille, die ich lernte, ihr Lärm um mich breitet einen Mantel um meine Gedanken«.

Gerade jetzt ist die Verlagshandlung im Begriffe, eine neue Ausgabe der Nietzscheschen Werke zu veranstalten, sie plant die Herausgabe der ungedruckten Schriften, einen großen Registerband, eine Biographie, und erwartet, wie sie im Prospekte verkündet, eine *systematische Bearbeitung* der Ideen des Philosophen. Anderwärts geberdet man sich so, als sei „die" neue, höhere Moral schon begründet, eine abgeschlossene, vollkommene Lebensanschauung, ja man spricht sogar von einer neuen, alles Bisherige umwälzenden *Erkenntnistheorie*.

Welche grenzenlose Konfusion hat doch der „alte Immoralist und Vogelsteller" in den Köpfen angerichtet! Welch eine verfehlte Idee zu wähnen, man könne aus den reichen Sammlungen von Aperçus eine einheitliche, widerspruchsfreie Lehre aufbauen, als ob nicht die Philosophie Nietzsches ihrem tiefsten Wesen nach aphoristisch wäre, als ob man nicht mit der Form auch den größten Teil des Zaubers seiner Gedanken zerstören würde! Nietzsche in ein System zu zwängen, ist ebenso ein zweckloses Unterfangen, wie ihn gründlich und umständlich widerlegen zu wollen, ihn, der von sich selber schrieb: „dieser Denker braucht niemanden, der ihn widerlegt, er genügt sich selber dazu". Was hat es für einen Sinn, den Proteus in ein System zu bringen, den Mann mit den vielen Masken und Hintergedanken, das „Dividuum", das stets einen Teil seines Selbst durch den andern überwand, den „Don Juan der Erkenntnis", der, wenn er ein Ideal erreichte, auch schon über das Ideal hinauskam?

Auch dem oberflächlich Betrachtenden fallen drei verschiedene Perioden im Schrifttume Nietzsches in die Augen; die erste, in der er die „Unzeitgemäßen Betrachtungen" verfaßte, ist durch seine Anhängerschaft an Richard Wagner und die Schopenhauersche Metaphysik gekennzeichnet. Dann folgt die „positivistische" Periode, die Periode des freien Geistes, in der sein Freund Paul Rée einen gewissen Einfluß auf ihn ausübte, jener nüchterne, klare und scharfsinnige Denker, der Verfasser des Werkes „die Entstehung des Gewissens", gegen das nachmals die Streitschrift: „Zur Genealogie der Moral" gerichtet war. Dann endlich die dritte „*mystische*" Periode, in der Nietzsche den „Zarathustra" und „Jenseits von Gut und Böse" schrieb, in der er die Lehre vom Übermenschen gab und den Plan einer Umwertung aller Werte faßte. Aber diese drei Perioden sind nicht Stufen einer stetigen normalen Entwickelung, in der man kühl und überlegen auf die eben durchlaufenen Phasen zurückblickt. Es war in gar vielem ein jäher *Bruch* mit der Vergangenheit, ein leidenschaftliches Empören gegen den noch vor kurzem eingenommenen Standpunkt, eine Opferung des eigenen Selbst. „Meine Schriften reden von meinen Überwindungen". „Einsam und schlimm mißtrauisch gegen mich nahm ich nicht ohne Ingrimm Partei *gegen* mich und *für* alles, was gerade mir wehe that und hart fiel." Derselbe Nietzsche, der einst den Atheismus mit den Worten rechtfertigte: „es ist nicht genug Liebe und Güte in der Welt, um davon an eingebildete Wesen verschenken zu dürfen", der ferner schrieb: „das beste Mittel, jeden Tag gut zu beginnen, ist beim Erwachen daran zu denken, ob man nicht wenigstens *einem* Menschen an diesem Tage eine Freude machen könne", — derselbe Nietzsche konnte sich später nicht genug thun in der Entwertung und Verachtung aller mitleidigen Regungen und altruistischen Instinkte. Derselbe Nietzsche, der früher sein eigenes mächtiges Gefühls- und Triebleben zu Gunsten eines eisigen Intellektualismus unterdrückte, der den Affekten tief mißtraute als Enkelkindern alter, vergessener, wahrscheinlich irrtümlicher Urteile und Schlüsse, der sich mit einer fanatischen Genügsamkeit ein rein logisches Erkenntnisideal schuf, der Freund Rées, der die englischen Positivisten mit ihrer nüchternen Sachlichkeit schätzte: derselbe Nietzsche verachtete später diese „Wirklichkeitsphilosophaster mit ihrer Genügsamkeit

Digitized by Google

und Lappenhaftigkeit" und schrieb an seine Freundin: „Geist? Was ist mir Geist! Was ist mir Erkenntnis! Ich schätze nichts als Antriebe . . . ." Alles, auch die Erkenntnis und Wahrheitswerte ordnete er dem Triebleben unter. Man lese die folgenden, charakteristischen Zeilen aus „Jenseits von Gut und Böse":

„— — Gesetzt, wir wollen Wahrheit: warum nicht lieber Unwahrheit? Und Ungewißheit? Selbst Unwissenheit? — — Bei allem Werte, der dem Wahren, dem Wahrhaftigen, dem Selbstlosen zukommen mag: es wäre möglich, daß dem Scheine, dem Willen zur Täuschung, dem Eigennutze und der Begierde ein für alles Leben höherer und grundsätzlicher Wert zugeschrieben werden müßte. Es wäre sogar noch möglich, daß, was den Wert jener guten und verehrten Dinge ausmacht, gerade darin bestünde, mit jenen schlimmen, scheinbar entgegengesetzten Dingen auf verfängliche Weise verwandt, verknüpft, verhäkelt zu sein. — —

„Die Falschheit eines Urteils ist noch kein Einwand gegen ein Urteil; darin klingt unsere neue Sprache vielleicht am befremdlichsten. Die Frage ist, wie weit es lebenfördernd, lebenerhaltend, arterhaltend, vielleicht gar art-züchtend ist, und wir sind grundsätzlich geneigt zu behaupten, daß die falschesten Urteile (zu denen die synthetischen Urteile a priori gehören) uns die unentbehrlichsten sind . . . . . daß Verzichtleisten auf falsche Urteile ein Verzichtleisten auf Leben, eine Verneinung des Lebens wäre . . ."

Nun soll freilich das eigentliche „System Nietzsche", die neue Philosophie und Moral nur in den letzten Werken enthalten sein, also abgesehen von „Also sprach Zarathustra", in „Jenseits von Gut und Böse", in der „Genealogie der Moral", der „Götzendämmerung" und der unvollendeten „Umwertung aller Werte". Aber auch hier haben wir dieselben Zwiespältigkeiten und Widersprüche. „Man ist nur fruchtbar um den Preis, an Gegensätzen reich zu sein." „Man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können." Auch die letzten Werke Nietzsches für sich betrachtet ergeben nichts weniger, als einen abgeschlossenen organischen Bau — sie sind ein Prozeß. Auch in ihnen haben wir ein Auf und Nieder von Gedanken, ein sprunghaftes Wechseln des Standpunktes, ein rastloses Werten und Entwerten, ein Zertrümmern der selbstgeschaffenen Ideale. Überall da, wo Nietzsche etwas mit ganz besonderem Hasse verfolgt und erniedrigt, kann man mit Sicherheit annehmen, daß es irgendwie tief, tief im Herzen seiner eigenen Philosophie oder seines eigenen Lebens steckt. „Überall", so schreibt Frau Lou Andreas, „wo er von Herren- und Sklavenmoral spricht, muß man dessen eingedenk bleiben, daß er von sich selbst spricht, getrieben von der Sehnsucht einer leidenden und unharmonischen Natur nach ihrem Wesens-Gegensatz und von dem Verlangen, zu einem solchen als zu seinem Gott aufblicken zu können. Sein eigenes Ich schildert er, wenn er vom Sklaven sagt: »sein Geist liebt Schlupfwinkel, Schleichwege und Hinterthüren, alles Versteckte mutet ihn an als seine Welt, seine Sicherheit, sein Labsal«, und er beschreibt sein Gegenbild in der handelnden, frohen, instinktsicheren, unbekümmerten Herren-Natur, dem ursprünglichen Thatenmenschen." Und wenn er die Ehrfurcht als das Kennzeichen der vornehmen Natur preist und sich mit Widerwillen wegwendet von den Gläubigen der modernen Ideen, an denen nichts so ekelerregend wirke, wie ihr Mangel an Scham, ihre bequeme Frechheit des Auges und der Hand, mit der von ihnen an alles gerührt, geleckt, getastet wird; wenn er erklärt, daß es zur feineren Menschlichkeit gehöre, Ehrfurcht vor der Maske zu haben und nicht an falscher Stelle Psychologie und Neugierde zu treiben — wer denkt da nicht unwillkürlich an Nietzsche selbst, der mit einem Verdachte sondergleichen in die Welt gesehen und gerade alles das, was auf Ehrfurcht Anspruch erhebt, zergliedert und mißhandelt hat!

In dieser zwiespältigen Natur Nietzsches war tief sein geistiger Wandlungsdrang begründet, seine Neigung, sein Selbst zu zerfleischen. Immer dürstete er nach gewaltigen Erregungen. „Für ihn — so schreibt seine Biographin — bedeutete Beschäftigung mit einem Problem, bedeutete erkennen vor allem andern: sich erschüttern lassen; und von einer Wahrheit sich überzeugen, bedeutete ihm: von einem Erlebnis überwältigt werden, — »über den Haufen geworfen werden«, wie er es nannte.

Niemals hat ein Geist eine stärkere Abneigung gehabt gegen einfache und nüchterne Wahrheiten, gegen gerecht und vorsichtig abwägende Urteile; nie hat jemand mehr die Melancholie des Fertigen empfunden. Daß eine Meinung konventionell ist und allgemein anerkannt, genügt ihm, sie zu bekämpfen oder sich nicht mit ihr einzulassen. Aber alles Raffinierte, Geistreiche, Neue und Blendende, alles Schrankenlose und Einseitige, alles Rätselvolle und Unfaßbare, alles, was das Gefühlsleben aufwühlt, ist seiner Natur entsprechend. Nicht sowohl auf die Wahrheit und Allgemeingiltigkeit einer Erkenntnis kam es ihm an, als auf ihren Affektgehalt und Stimmungswert.

Und das ist es, was seine Werke so verwirrend und gefährlich, aber auch so reizvoll macht. Wer einmal in das Garn des Vogelstellers gefallen, kommt nicht gleich von ihm los. Immer wieder fühlt man sich angezogen und abgestoßen, aufs tiefste verletzt und aufs höchste entzückt. Es ist nicht immer leicht, die rechte Mitte zu halten und nicht stellenweise von Widerwillen ergriffen oder von kritikloser Bewunderung hingerissen zu werden. Aber wer die Eigenart seiner Per-

Digitized by Google

sönlichkeit erfaßt hat, wer sich durch seine glänzenden Eigenschaften nicht mehr verblüffen läßt, wer ihn nicht mehr ganz ernst und seine Aussprüche nicht mehr wörtlich nimmt, der weiß auch seine „empörenden" Immoralismen frei zu genießen. Nicht für „wahr" hält man sie, aber man würdigt das Wahre in ihnen und man weiß ihren Gefühls- und Stimmungsgehalt auszukosten wie von Kunstwerken.

Es giebt freilich nicht allzuviele, die einen solchen Standpunkt einzunehmen gewillt sind: das Verständnis „cum grano salis" ist nicht jedermann gegeben. Ich erinnere mich einer denkwürdigen Aufführung von Ibsens „Gespenstern". Seltsam ergreifend wirkten die Worte der Frau Alving: „Ach ja, die Ordnung und das Gesetz! Manchmal glaube ich beinahe, daß diese beiden alles Unglück hier auf Erden stiften." Hinter mir ertönte ein lautes „Pfui!" Und in der Pause hörte ich einen Herrn — er war freilich Jurist — in die Worte ausbrechen: „Welche Ruchlosigkeit — es soll also alle Ordnung und Gesetzlichkeit abgeschafft werden!" Der gute Mann war ehrlich entrüstet und hatte in seiner Weise recht. Mir aber war's, als ob die Worte der Frau Alving ein tragisches Frauenschicksal enthüllten. In ihrer Stimmung erschienen sie unendlich berechtigt. Bedarf es wirklich eines Beweises, daß sie wörtlich genommen unsinnig und ungerecht sind? Kann nicht trotzdem auch in ihnen ein gutes Stück Wahrheit liegen? Ganz ähnlich steht es mit so vielen einseitigen und maßlosen Aussprüchen Nietzsches: sie sind merkwürdig stimmungswahr, und das objektive Stück Wahrheit in ihnen ist frappierend.

Das beste Mittel, von Nietzsche loszukommen, um ihn herumzukommen ist, ihn selbst als Problem zu behandeln, nicht sowohl seine Lehre zum Gegenstande der Untersuchung zu machen, als seine Persönlichkeit — dieses Phänomen von höchstem psychologischem Reiz. Und dies ist es gerade, was Frau Lou Andreas Salomé in dem schon mehrfach erwähnten Buche: „Friedrich Nietzsche in seinen Werken"* gethan hat.

Es ist eine fesselnde Charakteristik, eine Schilderung von den geistigen Erlebnissen und Schicksalen des Philosophen.

Sein Bekenntnis: „Allmählich hat sich mir herausgestellt, was jede große Philosophie bisher war: nämlich das Selbstbekenntnis ihres Urhebers und eine Art ungewollter und unvermerkter mémoires" gilt ja gerade von Nietzsches Philosophie am meisten. Und so hat es Frau Andreas Salomé unternommen, diese Philosophie „auf die Personalakten ihres Urhebers" zurückzuführen. Sie, die einst Nietzsche persönlich gekannt, war besonders hierzu berufen. Ihr Buch ist im besten Sinne weiblich. Weiblich darin ist der Takt, mit dem sie seine Person behandelt, weiblich das feinsinnige Nachempfinden der intimsten Regungen und Schwankungen des Nietzscheschen Geistes, weiblich die zähe Treue, mit der sie den verschlungenen Zickzackpfaden des unsteten Denkers folgt.

Dabei ist ihr Buch mit männlicher Klarheit geschrieben und jener sicheren Freiheit, die sich ebenso fern hält von kritikloser Vergötterung wie von plumper Schulmeisterei eines bedeutenden Menschen. Jedermann wird das Werk mit Gewinn lesen, aber den Nietzsche-Narren sei es bei dieser Gelegenheit ebenso empfohlen wie seinen verständnislosen Verächtern.

Wer an der Hand dieses Buches die Persönlichkeit Nietzsches verfolgt, wird seine Bedeutung gewiß nicht in dem Systematiker suchen. Es zeugt meines Erachtens von wenig Besinnung, ihn als den „Zukunftsphilosophen" und den Begründer einer neuen, natürlich „höheren" Moral zu verkünden. In der Geschichte der Philosophie wird er nur eine sehr bescheidene Rolle spielen. Nicht, als ob sich die Bedeutung Nietzsches darin erschöpfte, daß er Künstler und ein Stilist ersten Ranges war. Nicht, als ob nicht auch die Zahl bedeutsamer Wahrheiten und tiefer Lebenseinsichten groß genug wäre, die er in seinen Werken erschließt. Auch der gewöhnliche „Wald- und Wiesenphilosoph" wird gar vieles von Nietzsche lernen können. Und gerade dem zünftigen Moralphilosophen thut die Schule unerhört verwegenen Zweifels zu immer erneuter Revision der herkömmlichen Wertung not, ist die Anleitung zu unendlich subtiler psychologischer Zergliederung nur förderlich. Aber ich meine, daß die Förderung an sachlichem philosophischem Wissen und allgemeingiltigen Einsichten in Nietzsches Werken nicht beträchtlich sei, daß z. B. seine Theorie von der Entstehung der moralischen Empfindungen und Wertungen vor dem Richterstuhle der exakten Forschung nicht Bestand haben werde. Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird die Gestalt des Philosophen der Zukunft ganz anderer Art sein, als der „Schöpferphilosoph", wie ihn Nietzsche schildert, dessen gewaltiger Wille alle Werte erzeugt, der über Wahr und Falsch, Gut und Schlecht, Schön und Häßlich selbstherrlich entscheidet und in dessen Hand auch Wahrheit und Erkenntnis nur ein Spielball seiner Willkür ist:

Wenn nicht alle Zeichen trügen, werden die Philosophen der Zukunft immer weniger derartige Religionsstifter und Gesetzgeber und immer mehr „philosophische Arbeiter" und Männer exakter Forschung sein, die nicht Werte erzeugen, sondern kühl das untersuchen, was „ist". Sie werden immer noch eher dem „großen Chinesen von Königsberg" gleichen als Friedrich Nietzsche.

Ein tiefer Denker ist nicht immer ein großer Philosoph und Systematiker. „Wer Nietzsche auf seine Bedeutung als Theoretiker hin prüfen wollte, auf das,

* (Wien, 1894, Verlag von Karl Konegen.)

Digitized by Google

was etwa die zünftige Philosophie aus ihm zu lernen vermöchte, der würde sich enttäuscht abwenden, ohne zum Kern seiner Bedeutung vorzudringen. Denn der Wert seiner Gedanken liegt nicht in ihrer theoretischen Originalität, nicht in dem, was dialektisch begründet oder widerlegt werden kann, sondern durchaus in der intimen Gewalt, mit welcher hier eine Persönlichkeit zur Persönlichkeit redet, — in dem, was nach seinem eigenen Ausdruck wohl zu widerlegen, aber doch nicht »totzumachen« ist."

Aus seinen vielbändigen Sammlungen von geistreichen Aussprüchen und rhythmischen Gefühlsergüssen, von maßlosen Übertreibungen und tief eindringenden, scharfsinnigen Untersuchungen, von ehernen Sprüchen und psychologischen Subtilitäten, von pathetischen Verkündigungen und boshaften Paradoxien, von offenkundigsten Sophismen und tiefen und reifsten Erkenntnissen wird jeder Empfängliche reichen Gedankenstoff und vielfältige Anregung entnehmen. Aber eine widerspruchsfreie, zusammenhängende, einheitliche Lebensanschauung in ihnen finden zu wollen, wird immer verfehlt sein. Was in Nietzsches Werken System ist, ist leicht zu widerlegen. Aber die Person ist „gar nicht tot zu machen."*

Cbtb.

* In Nr. 8 des „Magazin für Litteratur" erschien ein Aufsatz „Friedrich Nietzsche und Frau Lou Andreas Salomé", der mir erst nach Drucklegung der obigen Zeilen bekannt geworden ist: Der Verfasser dieses Aufsatzes, Herr Fritz Kögel, der selbst ein Buch über das Werk Friedrich Nietzsches unter der Feder hat, stellt sich die beiden Fragen: „1. war Frau Andreas Salomé die Frau, das Buch zu schreiben, in dem Nietzsches Bild enthalten ist? und 2. war, als sie das unternahm, die Zeit schon gekommen, dies Buch zu schreiben?" Beide Fragen werden entschieden verneint. Herr Kögel beurteilt Frau Andreas Salomé sehr abfällig: ihre freundschaftlichen Beziehungen zu Nietzsche hätten kaum ein Jahr gedauert, was sie über ihn geschrieben, seien „subjektive Fantasien", „Künste und Künsteleien einer neurotischen Weiber-Psychologie". Daß sie, der das „Nietzsche-Archiv" nicht zur Verfügung gestanden, über manche Daten und Äußerlichkeiten ungenau oder falsch berichtet hat, glaube ich gern. Den Wert ihres Buches beeinträchtigt dies nur sehr wenig. Die Meinung, daß ihr Werk eine, wenn auch nicht erschöpfende, so doch feinsinnige und in gar vieler Hinsicht zutreffende Charakteristik des Philosophen enthält und einen Schlüssel zum Verständnis seiner Schriften gibt, wird durch die Auslassungen des Herrn Kögel nicht erschüttert werden. Und kein aufmerksamer Leser wird darüber im Zweifel bleiben, daß Herr Kögel ein schlimmes Zerrbild lieferte, als er versuchte, das von Frau Andreas Salomé gezeichnete Bild Nietzsches „mit ein Paar Strichen nachzuzeichnen".

Rundschau.

Dichtung.

* Schöne Literatur.

Plündere den Nächsten. Roman von E. D. Gerard. Genehmigte Übersetzung von Johannes Holm. (Köln a. Rhein, J. P. Bachem.)

„Drei Knaben spielten Karten, ihr Spiel war das alte »Plündere den Nächsten«. Sie waren Polen, aus Galizien. Jedoch auf dem ganzen Erdenrund findet sich irgend eine Weise, den Nächsten zu plündern, hat man nur den Willen und das Talent dazu. In jedem Lande trägt dieser Vorgang einen anderen Namen — beim Kartenspiel: das Ergebnis ist das gleiche."

Unermüdlich hat Gerard das Thema variiert, das mit diesen Anfangsworten des Romans bezeichnet wird, einen Band von 383 Seiten hindurch. Daß wir nicht müde werden, ihm auf seinen oft künstlich angelegten und verschlungenen Pfaden nachzugehen, ist ein Beweis erstens für die vielsehende Phantasie des Verfassers, zweitens für seine geschickte Technik in Aufbau und Durchführung. Mit dieser Technik ists eigentümlich bestellt. Sie scheint mir weit entfernt von der Handfertigkeit vieler moderner Romanvirtuosen, die flugs ihre Figuren aufs Papier zeichnen, bis aufs letzte Tüpfelchen genau, aber doch durchaus durch Schablonen, so daß wir glauben, täglich Dutzenden von ihnen auf der Straße zu begegnen. Gerards Technik ist anders, heimlicher, altmodischer, wenn man will, aber auch jedenfalls persönlicher und eigenartiger. Ich entsinne mich nicht, je ein Individuum gesehen zu haben, das es an Felonie und Raffiniertheit mit diesem Lucyan hier aufnimmt. Männer, deren weiche weiße Hand Grauen, deren Lächeln Schauder erregt, die mit liebevoll stillem Entzücken Menschenherzen durch Betrug und Mord zertreten, die im selben Augenblick und mit demselben Entzücken duftige Theerosen (ihre Lieblinge) von Mehlstaub und welken Blättern befreien, oder mit feinem Elfenbeinkamm glättend das Haar durchstreichen, sind Gott sei Dank seltene Erscheinungen. Sie würden zu Karikaturen, fügte ihr Schöpfer nicht mit äußerster Vorsicht Strich auf Strich, Licht auf Licht an ihr Bild, bis es zum Erschrecken greifbar vor uns zu stehen scheint. Trotzdem will ich nicht leugnen, daß mir Lucyan sowohl wie Kasimir gegenüber Zweifel kommen. Kasimirs sorglose Noblesse und im Grunde doch temperamentlose Leidenschaftlichkeit däucht mir zudem eines Helden nicht ganz würdig, nicht einmal eines Romanhelden. Ohne Widerspruch aber erkennt man die volle Lebensmöglichkeit einer Menge anderer Gestalten dieses Buches an. Da sind die unglücklichen Eltern der ungleichen drei Brüder, die von herb jungfräulichem Reize umflossene Vizia, das thörichte schöne Kind Xenia, der bis zum Schwachsinn phlegmatische, in Sprüchwörtern redende Marcin und seine feurige Geliebte, vor allem aber der überall umherschleichende, alles wissende, alles treibende, ewig klagende Jude: Itzig Majulik. Ohne Hebräer ist ein polnischer Roman ja kaum denkbar, ein so meisterhaft bis in alle Einzelheiten „durchgezeichneter" Vertreter jener Rasse ist aber für sich schon imstande, dem Ganzen ein feines echtes Kolorit zu geben. Dabei hält sich diese Schilderung ganz fern von Karikatur oder irgendwelcher Gehässigkeit sonst; wohl um auch den Anschein einer solchen zu vermeiden, läßt der Übersetzer den Itzig nicht im jüdischen Dialekte reden.

Die Bielinski auf Wowasiulka, deren „Faktor" der Jude ist, sind einst reich gewesen; sie hatten noch mehrere Landgüter,

Digitized by Google

die nun verschlungen sind von dem Ungeheuer Wucher. Hingeführt zu dem hatte die andere Güter-Zerstörerin in Galizien, die großherzige, kurzsichtige, unbeschränkte polnische Gastfreiheit, die verschwenderische, ein halbes Dutzend Geschlechter hindurch beharrlich fortgesetzte Freigebigkeit. So ist es gekommen, daß sich die eingangs erwähnten drei Knaben eines Tages als Erben eines einzigen kleinlich angelegten, ärmlichen Gutes sehen. Aus den Kindern werden Männer, ihr Charakter bleibt der gleiche. Es ist selbstverständlich, der „leise", praktische Lucyan muß seinem älteren Bruder Kasimir die Bewirtschaftung des Gutes abnehmen: was versteht ein schöner Offizier von Gerste, Ferkeln und Brennngerechtigkeit? Die Juden in Galizien sind schlau, doch schlauer als sie ist Lucyan, der Christ. Dem fernen Bruder stiehlt er die reiche Geliebte, er läßt einen falschen Pachtvertrag unterzeichnen, bald ist er der alleinige Herr des nun aufblühenden, des bald großartigen und reichen Gutes. „Marszalek" ist er geworden, von jedermann hochangesehen und beneidet. Immer tiefer gräbt die Habsucht ihre Krallen in Lucyans Herz und saugt es aus bis aufs letzte Tröpfchen warmen Bluts. Dieser Jude da, sein Helfer, sein Mitwisser, der einzige, der ihm gefährlich, tödlich werden kann — wäre nur der aus der Welt! Mordgedanken schleichen heran. Da „wankt der Steinblock, neigt sich vorwärts und sinkt langsam über Lucyan hin". Bei den Sprengarbeiten für die Eisenbahn auf seinem Gebiete geschah das Unglück, aber es war kein Zufall, der's herbeiführte. Nun ist Lucyan tot, der diesesmal in der Gier, den heimlichen Feind tot zu sehen, doch unvorsichtig gewesen. Aber der heimliche Feind, der Jude, ist so schwer verwundet, daß in vier Wochen das Wehegeheul der Brüder über der Bahre dieses „Gerechten" erschallen wird. Kasimir ist der Herr. Jetzt könnt er genießen, was ihm vom Bruder vorenthalten: Liebe und Reichtum, beides in Fülle. Doch die „Rosen waren in seinen Händen zerfallen und hatten ihn mit ihren Dornen verletzt". „In Zukunft will er nur noch nach Lorbeeren ausblicken. Seine Laufbahn soll seine einzige Sorge sein, ja: der Kamerad sein Bruder, das Schwert seine Geliebte, das Vaterland seine Welt".

In Gerards Roman treten die Beweise der Reflektion wohl immerhin zu sehr vor denen des inneren Schauens hervor, als daß man ihn eine reine Dichtung nennen könnte. Aber er ist ein eigenartiges, durch und durch ernstes Buch von entschiedenem Werte. E.

Asphodil. Ein Roman von Wilhelm Jensen. Zwei Bände. (Weimar, Emil Felber).

Hebbel, glaub ich, gebrauchte einmal von mittelmäßigen Schriftstellern das Bild, ein Kartoffelacker brächte, auch wenn seine ganze Kraft konzentriert werde, keine einzige Palme hervor. Hätte er Wilhelm Jensen erlebt, so würde er das Bild vielleicht nicht so bestimmt gezeichnet haben; denn wenn dieser auch nichts weniger als ein mittelmäßiger Schriftsteller ist und seine Werke gewiß nicht mit der nützlichen Knollenfrucht zu vergleichen sind, so ist doch ganz augenscheinlich, daß auf seinem Acker Pflanzen jeder Gattung aus allen Zonen nebeneinander wachsen, ja, daß oft ein Baum zugleich Äpfel und Bananen trägt und, was man erst für ehrliches deutsches Farnkraut hält, plötzlich Palmen-Allüren annimmt, oder, umgekehrt, die Palme sich zum Farnkraut zurückbildet. Immerhin werden drei oder vier Bände „ausgewählte Werke von Wilhelm Jensen" noch nach hundert Jahren manches Bücherbrett zieren. Das neueste Werk Jensens, „Asphodil", wird jedoch nicht dabei sein. Es ist kein uninteressantes Werk: die drei Hauptpersonen, Frau Ada Ragebrand, die einen dunklen Fleck in der Vergangenheit d. h. einen Sohn hat, von dem niemand, sie selbst kaum, etwas weiß, ihre Tochter Hertha, die von ihrer Mutter eine Nervenkrankheit geerbt hat, der Arzt Wienhold, sind keineswegs gewöhnlich, aber in den Menschen und Vorgängen steckt viel ungesunde Romantik, in der Darstellung viel Manier, und so wird man, trotzdem einige wirklich poetische Episoden da sind, von dem Ganzen zurückgestoßen. Nicht vergessen darf man zu erwähnen, daß der Roman starke Elemente jener zitternden und verschwimmenden Nervosität hat, die heute hochmodern in der Litteratur ist.

Adolf Bartels.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus Berlin schreibt man uns:

Die „Liebe von Heut" von Robert Misch, welche im Neuen Theater gegeben wurde, ist ein Stück, über das man sehr verschieden urteilen kann, je nach dem Standpunkt, den man einnimmt. Der Verfasser hat freilich durch die Bezeichnung „Volksstück" den Standpunkt klar genug gegeben. Trotzdem haben einige Kritiker, als sie Poesie, scharfe Charakteristik und neue Motive suchten und diese drei Dinge nicht fanden, das Stück abgelehnt. Ich glaube aber, daß ein richtiges Volksstück, wenn es Wirkung ausüben will (und das will jedes Volksstück), weder die poetische Vertiefung noch die Neuheit der charakteristischen Beobachtungen oder der stofflichen Entwicklung allzu sehr wird betonen dürfen, ohne seinem Ziele untreu zu werden. Ich habe das Stück nicht in der ersten Aufführung, sondern später an einem Sonntag gesehen. Das war der richtige Rahmen, und die gegenseitige Einwirkung von Bühne und Publikum war so lebendig, so fugenlos, daß man fühlte, hier würde eine gestellte Aufgabe vollkommen gelöst. Es ist aber bei der heutigen Zersplitterung oft besser, eine niedrigere Aufgabe wenigstens ganz zu lösen, als eine höhere zum Teil zu verfehlen. Natürlich ist daran nichts Neues, wenn ein Assessor mit einem armen Mädchen spielt und dann ein reiches heiratet — die Haupthandlung, um die sich hundert Nebeninteressen ranken —, aber die Gefühle, die das „Volk" hat, und die Darstellungen, für die es sich interessiert, sind niemals neu und originell, bleiben ewig die alten, nie zu Ende erlebten Erfahrungen. Darum müssen in solchen Stücken die Charaktere typisch ausfallen. Die Parvenümutter, der Onkel-Kavalier, der kleine Mann und wie es so weiter geht, das sind Typen. Man würde Herrn Misch Unrecht thun, wenn man ihm sagte, er hätte diese Typen allzu typisch genommen — er hat allen genug Nüancen zu geben verstanden, daß sie uns im einzelnen interessieren können. Einen Hauptvorzug hat sein Stück, das ist der mustergiltige Aufbau. Die Entwicklung der Szenen ist so straff, daß man auch nicht ein Steinchen herausnehmen kann. Und dieser Vorzug kommt einem Volksstück besonders zu gute. Denn nur dann, wenn es mit Bühnenblick geschrieben ist, vermag es zu treffen. Und nur dann, wenn es trifft, erfüllt es auch seine höheren Zwecke. Diese höheren, indirekten Zwecke bestehen nämlich darin, daß dem allgemeinen, unlitterarischen Publikum durch solche Stücke viele Errungenschaften der modernen Litteratur, viele mühsam erreichte Fortschritte in der Beobachtung und Charakteristik übermittelt werden, zu denen es auf anderen Wegen nicht recht den Zutritt findet.

Carlot Reuling ist eine gänzlich andere Natur, als Misch. Sein „Mann im Schatten", den das Deutsche Theater brachte, enthüllt uns ein Talent, das darum berufen ist, heut eine große Aufgabe zu erfüllen, weil es zu den wenigen zählt, die wahrhaft humoristisch sind und hinter deren Humor jene Poesie hervorlugt, die den Dichter vom Schriftsteller allezeit trennt. Der wahre Humor ist eine lachende Überwindung der Welt und unterscheidet sich von der Tragik allein dadurch, daß er eben diese Überwindung lachend besorgt.

Digitized by Google

Eine solche Überwindung gewisser Erfahrungen unserer Zeit ist Reulings Stück. Der Mann im Schatten ist die arme Kreatur, die dazu geboren zu sein scheint, nur für andere sich aufzuopfern und diesen andern sogar mit denselben Mitteln zu Erfolgen zu verhelfen, die in der eigenen Praxis das Gegenteil hervorriefen. Er ist ein Bohemien, er arbeitet aus Not für einen ungebildeten Geldprotzen die Reden, durch welche dieser sich seine Stellungen macht. Der Protz überwirft sich wegen seiner Tochter mit ihm. In einer übermütigen Laune beschließt er, sich seltsam zu rächen. Jener hat eine Rede zu halten, durch die der betreffende Handwerkerverein erstens die sozialdemokratischen Unruhen im eigenen Körper besänftigen, zweitens sich nach oben einschmeicheln will. Der Mann im Lichte hat eine Ahnung, was ihm bevorsteht. Im letzten Moment bringt ihm der Mann im Schatten die Rede. Er liest sie unvorbereitet ab. Er gewahrt eine merkwürdige Wirkung. Radau entsteht, die Regierungsfreundlichen verlassen das Lokal, die Demokraten siegen und kriegen den Verein unter. An Leib und Seele gebrochen, sinkt der Redner zu Haus in sein Fauteuil. Er erwartet die Polizei. Statt dieser kommt eine Deputation der Demokraten, die ihn ob seiner großartigen Rede zu ihrem Kanditaten für den Reichstag ernennen. Der Mann im Lichte ist gegen seinen Willen „links“ eine Stufe höher gestiegen, als er „rechts“ beabsichtigt hatte, und die Rede, die dieses willkommene Ergebnis erzielte, war dieselbe Rede, mit der einst der Mann im Schatten seine ärgsten Mißhelligkeiten erlebt hatte — eine längst fertige, längst veraltete Rede. Er hatte sie ihm gegeben, um ihn zu stürzen, aber er hat ihn nur gehoben — und wieder bleibt er im Schatten. — Diesen prächtigen Stoff hat Reuling als Schwank bearbeitet. Also zunächst nicht auf seinen poetisch-humoristischen Gehalt, sondern auf seine spaßhaften Situationen hin. Vielleicht hätte er das nicht thun sollen. Er hätte es ganz allein mit dem Ernst des Humors anfassen mögen. Denn zum Schwankdichter fehlt ihm das Französische, dieses Kreuz und Quer von Fäden, die sich in einer entzückenden Verwirrung in jedem Augenblick schneiden. Seine Technik ist langsam, und sein Spaß breit. Wenn er seine urwüchsige Kunst nach der Seite des echten Lustspiels fortentwickelt, wird er einer unserer gesuchtesten Dichter werden. Unterdessen wird hinter seinem knochigen Humor die Poesie noch eindringlicher hervorleuchten. Sie liegt ja all diesen erdkräftigen Schwaben im Blute, deren Gesundheit eine nützliche Mischung abgibt für das Blut der deutschen Dichter.

Oskar Bie.

* **Die Aufgaben der Schauspielkunst** — über diesen Gegenstand sprach kürzlich zu München Ernst Possart. Mit der Frage: „Was ist der Schauspieler dem Dichter schuldig, wie weit darf sich die selbstschöpferische Thätigkeit des Schauspielers erstrecken?“, leitete nach den Berichten der Redner seinen Vortrag ein. Tieck hat dem Schauspieler das Recht eingeräumt, die Rolle sich so zurecht zu legen, wie sie ihm paßt; Goethe dagegen verlangt vom Schauspieler, daß er der Absicht des Dichters völlig gerecht werde. Wie auch die Aufgabe des Schauspielers aufgefaßt werden mag, jedenfalls wird sie dann erfüllt werden können, wenn das dramatische Gebilde den Gesetzen des Stiles entspricht. Oberstes Gesetz der dramatischen Kunstform ist, daß sie in der Personenzeichnung und Diktion eine bestimmte charakteristische Individualisierung offenbare. Die neuere Bühnenlitteratur läßt erkennen, daß unsere Poeten noch keineswegs ausnahmslos sich bewußt geworden sind, daß im Drama Idee und Form in einander aufgehen müssen. Der Redner führte das an der Rolle des Orest in der Iphigenie weiter aus. Wie wichtig eine charakteristische Sprache für die Bühnenwirksamkeit dramatischer Dichtungen sei, beweise am klarsten das Schwinden der Lebenskraft der Werke von Racine, Corneille, Voltaire, neben der stets wachsenden Beliebtheit derer von Shakspere. Schon Rousseau hat erkannt, daß die wohllautenden, geistvollen, aber für die Personen nicht bezeichnenden Verse der französischen Klassiker den Niedergang des französischen Klassizismus nach sich ziehen mußen Auch Mercier, Lessing und Schiller verurteilten den Paradevers, den Alexandriner, und klagten über die Schablone. Wie der Alexandriner bei den Franzosen, so gefährdet im spanischen Drama der trochäische Vers die Lebenswahrheit der Sprache. Welch wohlthuender Reiz dagegen bei dem großen Briten Shakspere! Es sei eine verkehrte Auffassung insbesondere der jüngeren Dichter, daß für ernste, namentlich historische Stoffe nur der fünffüßige Jambus am Platz wäre. Die erhöhte Lebensempfindung bedarf notwendigerweise auch eines erhöhten Ausdrucks. Wenn nun der Dichter die Form gefunden habe, die eine lebenswahre Darstellung der handelnden Personen ermöglicht, so könne und müsse er vom Schauspieler fordern, daß das von ihm geschaffene Phantasiegebilde durch eine richtige Aktion und angemessene Deklamation in sinnlich sichtbare nnd hörbare Verwirklichung übertragen werde. Der Künstler muß dazu vor allem die Fähigkeit haben, die Dichterworte richtig und charakteristisch zu sprechen. Verstehen es unsere Bühnenkünstler, neben der sicheren Beherrschung der Diktion auch den Anforderungen gerecht zu werden, welche die Kostüme der verschiedenen Zeitalter und die Art ihres Tragens ihnen auferlegen? Leider nein, denn es mangelt der Mehrzahl der Schauspieler an der — Erziehung, und die wenigsten aus ihnen haben eine Theaterschule besucht. Ein normaler Gliederbau, kräftige Stimme, ausdrucksvolles Gesicht — und der Besitzer solcher Naturanlagen ist auch schon Mitglied eines Standes, dessen Aufgabe neben angeborener Begabung ein erhebliches Maß technischer Kenntnisse erfordert. Die Theaterschule kann einem Talentlosen die fehlenden Naturanlagen allerdings nicht verleihen, aber sie soll, nach Goethes Forderung, den aus den verschiedenen deutschen Gauen Zusammenkommenden Gelegenheit geben, eine reine dialektfreie Aussprache zu lernen, ferner richtiges Rezitieren und Deklamieren, was nur durch rationelle Übung erreicht werden kann. Weiter hätte eine solche Schule die Aufgabe, durch gymnastische Übungen etwa vernachlässigte Körper zu kräftigen und geschmeidig zu machen und eine korrekte Haltung auf der Bühne zu lehren. Weiterer Unterricht in der Ästhetik, Litteraturgeschichte, französischen und italienischen Grammatik, Theater- und Musikgeschichte hätten dem Zöglinge die Fähigkeit zu verschaffen, später selbständig in Wesen und Wort einer Dichtung einzudringen, jede Rolle richtig aufzufassen und durchzuführen. Die systematische Ausbildung des Schauspielers gereiche dann der Bühne in allen Fällen zum Segen; für das Genie ist sie ein Vorteil, für das Talent eine Notwendigkeit, und wenn die Schaubühne als eine Volksbildungsanstalt zu gelten habe, so erwachse daraus für den Staat die Verpflichtung, dem Theater technisch und wissenschaftlich gebildete Schauspieler zuzuführen, zu diesem Zwecke Schulen zu errichten und dafür Sorge zu tragen, daß deren Leiter von sittlichem Ernst, aufrichtiger Kunstbegeisterung und wissenschaftlicher Einsicht durchdrungen seien. Zum Schlusse gab der Redner noch dem Wunsche Ausdruck, die Wissenschaft möchte der deutschen Schauspielkunst das System einer einheitlichen deutschen Aussprache auf der Bühne schenken. Das stolze Vorrecht, welches unsere westlichen Nachbarn genießen, von der Bühne des Théâtre français aus die Einheit der Sprache zu hüten, besitzt noch keine Bühne im geeinten deutschen Reiche. Möchte es die Wissenschaft erkämpfen, damit die deutsche Bühne mehr und mehr sich der Erfüllung ihrer hohen Aufgabe nähere, ein notwendiger und wertvoller Faktor zu sein in der geistigen Entwicklung der Nation. —

Digitized by Google

Einiges in Possarts Sätzen wird sicherlich angefochten werden.

Musik.

• **Moritz Rosenthal,** der Virtuos, dem keiner abstreiten wird, daß er der vollendetste Fingertänzer auf dem Klaviere der „Jetztzeit" ist, hat sich zu dem Beweise gedrungen gefühlt, daß er auch ein Mann von gewaltiger Innerlichkeit sei. Er trat ihn an in der Wiener Zeitschrift „Die Zeit". Wir wollen nachher darüber sprechen, weshalb er uns leider nur zu beweisen scheint, daß er außer mit den unbewaffneten auch noch mit den bewaffneten Fingern zu tanzen versteht, und gießen daher zunächst seines Geistes Fülle auch auf unsere Leser aus. Man wappne sich mit dem Schilde, sie kommt mit starker Fallkraft, denn Herr Rosenthal schleudert sie aus den Wolken, wie er selber deutlich genug zu verstehen giebt, als ein „Olympier". Also:

I.

„Wenn der Philosoph von Fernen in unserem Zeitalter lebte, wir hätten vielleicht ein Seitenstück zu seinem Kandide zu erwarten unter dem Titel: ›La critique musicale et l'optimisme.‹ Kann der Optimismus unserer zeitgenössischen Kritik noch weiter gehen? Ich bezweifle es. Auf komponistischem Gebiete giebt es freilich noch die großen Maße der Kunst, die melodische Erfindung eines Mozart, Schubert, Chopin, die zwingende Logik eines Beethoven. Welches unerbittliche kaudinische Joch für jeden, der stolz erhobenen Hauptes seinen Weg zum Ruhmestempel wandeln möchte!

Aber in Sachen der reproduzierenden Kunst? Da werden Päane gesungen, Loblieder angestimmt, man kann sich nicht fassen vor Lob, man raucht vor Lob. Vor allem andern wird die strenge Objektivität des reproduzierenden Künstlers gepriesen, sein inniges Sichanschmiegen an die Tradition, die Keuschheit, mit der er den unmoralischen Lockungen der Technik aus dem Wege geht. Die Technik, das ist das Verderb, die Sünde gegen den heiligen Geist. Weg also mit der Technik, weg auch mit der Begeisterung, die über das von gelehrten Kommentatoren festgesetzte »hygienische« Tempo hinausschießen läßt, und weg vor allem mit der Individualität, dieser Selbstherrlichkeit der ästhetischen Empfindung. Die Meisterschaft ist verdächtig, der Enthusiasmus stört den ruhigen Genuß und die Verdauung des Hörers; die Originalität ist ein Fallstrick für den Geschmack des Kritikers. Was man heute wünscht und fordert, das ist die sklavische Nachahmung der Autoritäten, die Invariabilität und Erstarrung der Nuance in Ton und Tempo, die Verbannung alles musikalischen Selbstbestimmungsrechtes; mit einem Wort: die ideale Drehorgel. Kommt man nun diesen Forderungen der Kritik nach, und man kommt ihnen nach, es ist kein Zweifel, so werden Weihrauchfässer geschwungen, des Jubels ist kein Ende und ›tout est bien dans le meilleur des mondes possibles‹.

II.

Ich möchte mich vor allem über die Worte »Objektivität« und »Tradition« verständigen. Man hat mit diesen Begriffen der wahren Kunst so lange den Krieg gemacht, daß es Zeit ist, ihnen näher auf den Leib zu rücken und zu sehen, was hinter diesen gefürchteten Schemen sich birgt. Wir kennen alle die Legende des Jünglings von Saïs. Eine trübe Ahnung beschleicht uns, man zieht nicht gerne Göttinnen den letzten Schleier weg. Sie vertragen es nicht immer. Die vielgerühmte Objektivität, was bedeutet sie eigentlich? Wir stellen vor allem folgenden Grundsatz fest: Um objektiv zu sein, muß man seine Subjektivität aufgeben. Man muß den Fußbreit festen Bodens unter sich verlassen und den Schritt ins Leere, Nebelhafte machen. Man muß ›das Ding, wie es uns erscheint‹, verneinen, um »das Ding an sich« zu suchen. Aber man hat ›das Ding an sich‹ nie gefunden, man wird es nie finden, weder in der Philosophie, noch im Leben, noch in der Kunst. Zu deutsch: man läßt den Sperling aus der Hand fliegen und fängt nicht die Taube auf dem Dache. Dem wahren Künstler, dem Einzelnen aus der Menge erscheint das Kunstwerk mit dem lockenden Glanze einer idealen Vision und zugleich mit der übermütigsten, greifbarsten Realität. Seine Seele hat Resonanzboden und Tiefe genug, um das Kunstwerk wiederzuspiegeln in seiner ganzen Weite und es in großen, ehernen Zügen als ein Gesetz unter Gesetzen zu verkünden.

Die Objektiven freilich, diese Nachbeter und Nachtreter, sie können nur aus behördlich autorisierten Nuancen mühsam ein Artefakt zu tage fördern, das sich zur wahren Interpretation verhält, wie etwa ein photographischer Steckbrief zum genial komponierten Gemälde. Ungleich jenem großen Künstler der Renaissance können sie begeistert ausrufen: ›anch' io sono fotografô!‹ Ihren Mangel an Gestaltungskraft drapieren sie als ›Pietät vor dem Willen des unsterblichen Komponisten‹. Gab es je eine selbstgefälligere Maskerade? Wir lassen uns durch die Larve nicht täuschen und sprechen es aus: Die Objektivität ist die Bankerotterklärung des künstlerischen Gestaltungsvermögens, ein künstlerisches Armutszeugnis. Wo sie anfängt, da ist der Dilettantismus nur noch drei Schritte entfernt. Karlchen wird fromm; in unsere Sprache übersetzt: Karlchen wird objektiv!

III.

Über die Tradition können wir uns kurz fassen. Sie war stets nur die Dienerin, die Krücke, die beste Ausflucht und Stütze der Objektivität. Es gilt nun zu beweisen, daß es eine unverfälschte Tradition gar nicht geben kann. In den seltensten Fällen ist der Komponist imstande, sein Werk so zu interpretieren, wie es ihm vorschwebt. Dazu müßte er nebenbei ein großer Virtuose gewesen sein, und das ist man nicht nebenbei. Chopin freilich, der konnte seine Kompositionen spielen, aber diejenigen, die ihm nahezustehen das Glück hatten, waren nicht stark genug, um einer solchen Kunst, die mit ihrer fast unermeßlichen Flugweite Licht und Finsternis gleichmäßig umspannte, als Herolde zu dienen. Schließlich verträgt das Genie keine Tradition. Und Liszt, der einen Kreis auserlesener Talente um sich versammelte, war zur Zeit seiner Lehrthätigkeit nicht mehr der Donnerer von Paris und Wien, nicht mehr der Byron und Mazeppa des Klaviers, sondern der ruhige, ironische Weltmann und Weltpriester von Rom und Weimar. Liszt mußte erst erraten werden aus seinen symphonischen Dichtungen, aus seinen ›Etudes transcendantes‹, erst der Komponist klärt uns über den Pianisten auf, beileibe nicht umgekehrt. Aber welche Tradition könnte je Aufschluß geben über alle flimmernden, zarten Nuancen der Seele, über jene regenbogenfarbigen Schleier, die die Sehnsucht ausspannt, über die grauen Wolken, den trüben Himmel der Einsamkeit und Melancholie, über jene ganze Farbenskala der Stimmungen vom zärtlichen Azurblau süß-narkotischer Liebesträumerei bis zu dem Purpurrot ekstatischer Freude, die der Gegenwart die Königskrone aufsetzt und aus Sterblichen Götter schafft? Nein und tausendmal nein! Nur intuitiv läßt sich das Genie verkünden. Die Tradition mag eine Krücke für den Lahmen sein, fliegen kann man nicht mit ihr. Sie klärt uns nicht einmal über das Tempo auf, denn der Komponist selbst empfand in verschiedenen Lebenslagen, in verschiedenen Epochen verschieden. Der Gradmesser des Tempos ist der Puls. Eine kleine Verschiedenheit im Pulsschlag, und zwei Musiker werden sich ewig über das Tempo mißverstehen. Das Alter faßt alles ruhiger, sanfter auf, die Jugend brausender, ungestümer, stürmischer. O ihr Götter, lasset mich jung bleiben auf die

Digitized by Google

Gefahr hin, für nicht reif, für nicht abgeklärt genug zu gelten! Ich will der Künstler der Jugend bleiben, der Jugend Deutschlands, jenes herrlichen Landes, das alle anderen Länder versteht. Und euch, ihr Künstler vom Orden der heiligen Tradition, die ihr einherwandelt schwer, gemessen, die Brust geschwellt von unsagbar langweiligen ästhetischen Velleitäten: ich überlasse euch eurer unzierlichen Geziertheit, eurer hölzernen Eleganz, eurem armseligen Phrasenreichtum, den ihr über eure Kunst liebend breitet. Ich überlasse euch eurer manierierten Manier, eurer unergründlichen Oberflächlichkeit, eurer stumpfen Geisteseckigkeit, eurer schrankenlosen Beschränktheit, ich überlasse euch dem Schlimmsten, was es giebt: dem Lobe, dem Enthusiasmus, dem Weihrauchqualm einer zeitgenössischen hochkonservativen, ja konservatoristischen Kritik.

IV.

Ich habe bereits gesagt: wo die Subjektivität aufhört, hört auch der Künstler auf, aber wo die Technik aufhört, dort hört überhaupt alles auf. Der Interpret, der über den Mangel seiner Kunstmittel durch kleine sentimentale Kniffe hinwegtäuschen will, ist um kein Haar besser, als die unverstandene Frau aus den abgestandenen Romanen der dreißiger Jahre; auch sie kann ihre Bedeutung den anderen nicht klar machen, da diese nur in ihrem eigenen Kopf existiert. In schlimmeren Fällen ist ein solcher Künstler nicht viel besser, als ein bewußter Charlatan, mag er den Mund noch so voll nehmen mit bombastischen Phrasen als: »Würde der Kunst, Verschwinden des Interpreten hinter der Sache, Technik als bloßes Mittel und nicht als Zweck ꝛc. ꝛc.« Ja solch ein armer Schlucker wird sogar aus Feigheit offensiv — eine Art Galgenhumor des Mutes — und wirft dem Virtuosen, der alle Schwierigkeiten seiner Kunst kühn besiegt hat, wie Siegfried den Drachen Fasner, das Können vor. Und die Kritik stimmt in das Geschrei ein, sie findet die Technik überflüssig, sie findet die Konzerte überflüssig, sie hütet sich jedoch, die letzten Konsequenzen aus ihren Prämissen zu ziehen, und sich selbst überflüssig zu finden. Das sind Verhältnisse, die den Ruin der reproduzierenden Kunst in Bälde herbeiführen werden, oder es muß mit diesen Mißständen gründlich aufgeräumt werden. In keiner Kunst hat man sich je der Technik geschämt. Sie wurde stets gefeiert mit den höchsten Ehren. Ist denn die kontrapunktische Kunst eines Joh. Seb. Bach nicht Technik? Hat Beethoven sich seiner kontrapunktischen Gewandtheit nicht gerühmt und erfreut? Hat ein Robert Schumann nicht stets dem Können die höchste Ehrfurcht bezeigt und an sich selbst die strengsten Anforderungen darin gestellt? Und fällt die Blütezeit der Malerei nicht in die Höhepunkte ihrer technischen Entwicklung? Wir erinnern an das Wort Goethes: Man muß die Poesie kommandieren können. Wohlan, niemals hat ein Künstler mit größerer Schärfe den Finger auf die technischen Forderungen seiner Kunst gelegt Die technische Omnipotenz formuliert sich hierselbst im Lapidarstil. Der große Dichter bildet sein Instrument, die Sprache, weiter, der große Komponist die Tonverbindung, sei es als Melodik, sei es als Harmonik, und nur dem Virtuosen sollte das Erweitern seiner Ausdrucksmittel verwehrt sein? In der Kunst wie im Leben stehen uns Schwierigkeiten entgegen, dem Helden, dem großen Manne geziemt es, sie zu besiegen, nicht aber sich leeren Träumereien hinzugeben und der Fabel von den sauren Trauben gemäß seine Unfähigkeit zum Gesetz zu proklamieren. Die dualistische Scheidung der Kunst in Technik und Inhalt ist ein Meisterstreich der Modernität. Im klassischen Zeitalter waren Inhalt und Form eins; die Beherrschung der Kunstmittel galt als selbstverständlich, als entscheidend, ohne sie wurde man einfach als Stümper verhöhnt. Selbst ein Euripides mußte für die rhythmische Monotonie seiner Prologe die blutige Satire des Aristophanes hinnehmen. Bei den Griechen hieß die Kunst τεχνή. Das Wort Technik ist zugleich das griechische Wort für Kunst schlechtweg. Auch im Deutschen kommt Kunst von Können. Die heutige Kritik weiß von Etymologie nichts. Sie hat sich ihre Gesetze durch die unteren Zehntausend der klavierspielenden misera plebs oktroyieren lassen und zieht nun gegen uns Optimaten zu Felde. Wohlan, wir heben den Handschuh auf, und seid versichert, wir werden den Kampf zu führen wissen.

V.

Ich habe unseren guten konservativen Kameraden einen letzten Ausweg offen gelassen. Eine innere Bosheit treibt mich aber dazu, auch diesen zu verlegen. Ich höre ihn schon im Geiste schreien, diesen heiseren Chor der Rache: »Freilich brauchen wir die Technik, aber wir verwahren uns gegen das Zehnfingertum, gegen den Seiltanz, gegen die Klavierhexerei«. Ich könnte mit Heine antworten: »Daß ihr keine Hexenmeister seid, das weiß ich«, aber ich ziehe es vor, sachlich zu bleiben. Seit 50 Jahren herrscht die Meinung vor, als brauchte man mehr Technik für die Kompositionen eines Liszt, als für die der klassisch-romantischen Epoche. Dieser Irrtum muß endlich berichtigt werden, es ist die höchste Zeit dazu. Beethoven, Schumann, Chopin, sie stellen alle eben so hohe, oft höhere Anforderungen an die Technik, als Liszt. Wer unter den heutigen Virtuosen bringt die Paganini-Variationen von Brahms, die »Etudes symphoniques« von Schumann, die meisten Kompositionen von Chopin, die letzten Sonaten Beethovens vollendet zu Gehör? Überall Kompromisse zwischen Auffassung und Wiedergabe, jede Kühnheit im Keime erstickt, im Hinblick auf die ungeheuerlichen Schwierigkeiten der Exekution, folgerichtig Beeinträchtigung der elementaren Interpretation zu gunsten der Hand, die geschont sein will und muß um jeden Preis, folgerichtig Verstümmelung, Kastration des geistigen Gehaltes durch mangelhafte, sogenannte »geklärte« Ausführung. Kürzer gesagt: die Impotenz als Keuschheit. In seltenen Fällen regt sich freilich das Gewissen und die »Faust-Naturen« schießen dann üppig in die Halme. Goethe hat den Deutschen einen gefährlichen Weg gezeigt, als er einen Fausttypus, diese höchste Offenbarung deutscher Poesie, schuf. Wer nicht sein Ziel erreichen kann, wessen Kraft im Kampf um das Schöne erlahmt, der drapiert sein Unvermögen mit dem verschlissenen nationalen Faustmantel, durch dessen Löcher der Wind pfeift — und ein Gretchen läßt sich auch leicht finden. Zweites Stadium: der beruhigte, glückliche Faust. Er findet Gretchen, er glaubt sich selbst gefunden zu haben. Und wie die Stiegen der italienischen Kirchen bedeckt sind mit Armen und Elenden aus dem Volke, so wimmelt es auf den Stufen des siebenmal verschlossenen Kunsttempels von Genies ohne Forte und Piano, von Titanen ohne Staккato und Legato, von allen Enterbten und Non-Parvenus der Kunst. Ich aber, dessen Geschmack durch eine fast allmächtig herrschende antiartistische Richtung nicht irre- und mißgeleitet ist, sage: Wir verneinen die Künstler der Lüneburger Heide mit den mageren, verhungerten Empfindungen und jenen Ohren, die alles eher sind, als anakreontische. Wir verleugnen die Titanen, welche weder d Pelion, noch den Ossa bewegen können. Wir verlangen Olympier mit ihrer goldenen Heiterkeit, ihrem Glück, ihrem Können, mit dem sie über alle Schwierigkeiten hinwegschweben, wie der Fernhintreffer Apollo über die Sümpfe. Wir verlangen jene großherrlichen Befehlenden, auf deren Wink die ganze Dynamik der modernen Seele laut wird, vom zärtlichen Liebesseufzer bis zu den vernichtungsfrohen Donnerschlägen jener Größe, die um ihrer selbst willen da ist und kein Gesetz außer sich kennt. Wir verlangen jene leichtbeschwingten, emporreißenden herrlichen Künstler, denen jede Zone, jedes Land neue, unbekannte Schönheiten wie ein Fieber in die Adern gießt, die nicht nur die Strenge und

Digitized by Google

das Eis des Nordens verstehen, sondern auch das süße, zärtliche Sonnenglück des heiteren Südens. Und daß ich alle Forderungen meiner Seele, meines Geschmackes, meiner Kunst und nicht zum mindesten alle Forderungen dieser Schrift in ein Wort presse: »Wir wollen keine »treuen Diener« der Kunst mehr, denn was wir wollen und brauchen, das sind: ihre Herren". —

*

Bevor wir wieder von Rosenthal redeten, wollten wir wieder mal hören, was der Mann denn eigentlich „könnte", — sonst hätten wir von ihm eher gesprochen. Denn unsers neuen Moses fünf Gesetztafeln sind ein höchst schätzbares Beispiel jener Jongliererei mit Wörtern, die noch immer manchen von uns Deutschen verblüfft.

Unseren Lesern gegenüber kann man ja freilich mit der Beleuchtung dieses Kunstwerks bald fertig werden, sie erkennen die Advokatenkniffe der oratio pro domo. Mich greift einer an, und was er gegen mich sagt, kann ich schlecht widerlegen, schön, so schiebe ich ihm allerhand als seine Ansicht unter, was ich sehr leicht widerlegen kann und behandle die Hauptsache als ein nebensächliches Etcetera, das nach meinen übrigen glänzenden Beweisen der Leser sozusagen als Zugabe meiner Rechtfertigung auf guten Glauben mitnimmt. Sachbestand: Die ernstere Kritik hat von Rosenthal mehr oder minder höflich und deutlich gesagt, er sei ein Vertreter des „Zehnfingertums", ein Tastenakrobat, der, ohne seelisches Verständnis, die Werke unserer Musikheroen fix herunterspiele, daß nur seine „unfehlbare Technik" vor dem Konzertpöbel funkelte und flunkerte. Rosenthalsche Behauptung: man betrachtet die Technik als den Verderb. Als wenn es einem Menschen unter seinen Gegnern einfallen würde, die Selbstverständlichkeiten, die er darüber weit geöffneten Mundes von sich thut, als wären sie neueste Gedanken, irgendwie anzuzweifeln! Man wirft ihm vor, er ermangle der Objektivität. Keiner denkt natürlich dabei an etwas anderes, als an die künstlerische Sachlichkeit, die den Vermittler befähigt, den Geist einer Schöpfung richtig zu erfassen und demnach darzustellen, so daß z. B. bei einem Rosenthalschen Beethovenvortrag Beethoven und nicht Rosenthal die Hauptperson wäre — wie sich das bei Bülow, d'Albert und jedem wirklichen Künstler von selbst verstand und versteht. Herrlich zu lesen, wie Rosenthal das in seinem zweiten Paragraphen verdreht und wie er dann doch selber einen Künstler seines Wunsches beschreibt ganz genau, wie er selbst keiner ist. Dann unter Nr. 3 eine Aufbügelung alter Westen über Tradition, welches Bemühen hier ganz und gar nichts wert ist, denn natürlich ist nicht die altersschwache „konservatoristische", sondern die unbefangen moderne Kritik Rosenthals gefährliche Gegnerin. Als vierter Streich die ausführlichere Besprechung der wirklich zum Erstarren unverfrorenen Verdrehung, irgend wer werfe „dem Virtuosen, der alle Schwierigkeiten kühn besiegt hat, wie Siegfried den Drachen Fafner, das Können vor", und das sieghaft überzeugende Beweisen, daß man, um was zu können, was können muß. Damit ist der Rosenthalsche Gedankenbau fertig. Aber es fehlt noch die Krönung, und die kommt oben darauf in Gestalt einer Statue des großen, des gewaltigen, des genialen, des faustischen, des titanischen Künstlers, des Olympiers mit goldener Heiterkeit, — es bleibt dem Leser überlassen, in ihm den wiederzuerkennen, den erbärmliche Rezensenten als einen gewandten Fingerakrobaten begrüßt haben. „Und daß ich die Forderungen meiner Seele, meines Geschmacks, meiner Kunst und nicht zum mindesten alle Forderungen dieser Schrift in ein Wort presse: Wir wollen keine »treuen Diener« der Kunst mehr, denn was wir wollen und brauchen, das sind: ihre Herren." Bravissimo, der Virtuos der Herr des Komponisten, der Vorleser und der Schauspieler der Herr des Dichters, der Moritz Rosenthal der Herr der Bach und Beethoven! Nicht wahr, es lohnte sich, diesen Prachtkerl auch im Kunstwart vorzuführen? Aber, um ernsthaft zu schließen: wie lange werden wir solche Gesellen noch hätscheln?

Bildende Künste.

* Briefe über bildende Kunst.

Aus Berlin schreibt man uns:

Auf die Sammlung der „boys of Glasgow", die den nun schon bekannten Stil der schottischen Maler von neuem in meisterhaften Stimmungslandschaften, aber auch in oft zur Manier neigenden figürlichen Darstellungen zeigte, sind jetzt zwei deutsche Ausstellungen gefolgt, die jedenfalls den einen großen Vorzug haben, daß sie nicht gleichgiltig lassen, sondern keckes Streben und Versuchen aufweisen. Bei Schulte haben wieder, wie alljährlich, die „XI" ihr Hauptquartier aufgeschlagen, die, alles in allem genommen, doch den Mittelpunkt Berliner Kunst bilden; bei Gurlitt zeigt sich die Münchener „Freie Vereinigung", die sich diesmal eine Anzahl sonderbarer Gäste aus dem Auslande eingeladen hat. Durchwandert man diese Säle, dann wird man so recht inne, wie vollständig sich der Stil und die Richtung unserer Kunst seit einem Jahrzehnte gewandelt hat. Wie weit liegt die akademisch ruhige Zeit hinter uns, da die Wände der Ausstellungen mit schön kolorierten Bilderbogen tapeziert waren, die rührende Novellen oder hübsche Landschaftsansichten darstellten! So weit, daß man in eine offizielle Ausstellung gehen muß, um rasch vor Thoresschluß noch einmal einen Eindruck dieser Epoche zu erhaschen. Aber fast völlig verschwunden ist auch schon die nächste Periode, die Periode jener Armeleutbilder riesigen Formates, die in ihrem malerischen Vortrage sich vor allem sachlich-treu zu sein bestrebten, und auch in ihrer Darstellungsweise sich sehr sachlich-treu glaubten, obwohl Einseitigkeit und nicht eben selten auch Affektiertheit den Pinsel geführt hatten. Blickt uns jetzt noch vereinzelt ein Bild dieser Gattung an, so erscheint es uns ärmlich, und der Maler kommt uns vor wie ein Pedant, der einem Prinzipe zuliebe ärgerlich die Augen schließt vor dem lachenden Farbenreichtum, vor der berückenden Erscheinungsfülle, vor dem kraftvollen Werbedrange der Welt. Jetzt leuchten von den Wänden reichere Farben als je zuvor; kräftigere Töne als früher bestechen das Auge; weichere und feinere Übergänge schmeicheln ihm; eine Welt der buntesten, bewegtesten Phantasie ist entstanden; Versuche und Ideen aller Art drängen sich; scharf ausgeprägte künstlerische Persönlichkeiten machen sich geltend. Das jetzige Treiben in der Kunst hat etwas von bacchantischem Taumel an sich, und ich glaube, nicht alle haben dabei Kopf und Besinnung behalten.

In der Ausstellung der „XI" läßt sich der Wandel der Kunstrichtung ganz deutlich beobachten. Die hier früher die führenden Geister waren, sind von anderen jetzt in den Hintergrund gedrängt. So Max Liebermann, dessen bekannte Dünenbilder trotz aller Vorzüge nicht mehr interessieren, weil sie trocken erscheinen. Auch die Übertragung seiner Ideen auf die Radierplatte hat ihnen nicht weiter zum Vorteile gereicht. Zwischen dem Künstler und dem Beschauer bleibt eine Kluft, die alle Meisterschaft der Technik nicht auszufüllen vermag; den lebhaften und drängenden Empfindungen unserer Zeit fehlt hier jede Anknüpfung, jede Gelegenheit sich auszuleben. Mit Skarbina steht's nicht viel anders. Skarbina ist freilich ein Allerweltsmann: was bringt er diesmal nicht wieder alles — Ansichten aus Alt-Berlin und ein phantastisch angehauchtes nächtliches Straßenbild und Porträts der halb verwitterten Mumien friederizianischer Offiziere und sonst noch mehreres. Aber da ist kaum ein Bild unter so vielen, dessen Eindruck über den der farbigen Photographie hin-

Digitized by Google

ausginge. Alles sehr treu, sehr geschickt, — aber eigentlich alles Hekuba für uns, ohne eine „striking note"; wir sehen's und vergessen's. Mit Unterschied natürlich: seine pariserisch angehauchten Damen im Straßenkostüm hatten von je pikanten Reiz, und das erwähnte Nachtbild einer kleinstädtischen Straße ist — abgesehen von der, wie mir scheint, recht gemachten Phantastik der weiblichen Figur — voll von der eigenartigen Stimmung der Dämmerungsstunde. Aber vieles Andere wirkt doch dann wieder ganz gleichgiltig; und auch die nächtlichen Beleuchtungsstudien in den Gruftgewölben der Garnisonskirche — was bedeuten sie denn für uns, als Mauern, Särge und Handlaternen, wenn sie uns nicht von dem Geheimnisse und dem Schauder „dort im Gewölb in mitternächt'ger Stunde" einen Hauch verspüren lassen! Wie gesagt: Skarbina macht eben alles, und das ist ein bischen viel für einen Menschen, möchte ich glauben.

An der Spitze der „XI" stehen jetzt sie, die am reichsten an Phantasie sind, und am kühnsten darin, sie zu äußern. Alle freilich überragt weit Max Klinger. Die anderen suchen und versuchen, treffen hier ins Schwarze und greifen dort arg daneben; er ist reif und reich, und mit innerer Notwendigkeit entquillt seine Kunst einem festgegliederten Leben, das leicht und zwanglos seine Ausdrucksformen findet. Neben Klingers Werken erscheinen die der andern wie tanzende, auf den Wellen unsicher schwankende Boote neben einem festen, verankerten großen Schiffe. Leichte, flüchtige, wechselnde Eindrücke spiegeln sich meist in ihnen, und nur ausnahmsweise gelingt es dem einen oder anderen, sie zu verdichten zum kleinen Abbilde der großen Welt; aber das Ewige und über alle Formen Erhabene spricht aus Klingers Schöpfungen. Er hat diesmal seine „Kassandra" gebracht, sein zweites polychromes Bildwerk, in der Behandlung der „Salome" durchaus gleichartig. Was an diesem Werke so ganz überwältigend wirkt, das ist vor allem der Blick, mit dem die ernste Frau auf das Treiben um sich hinschaut, dessen Nichtigkeit sie mit unerbittlicher Klarheit erkennt. Ein Blick, das Nächste und das Fernste zusammenfassend, ein Blick so voll schwermutsvoller Trauer, voll tragischer Entsagung, daß er das Schicksal der Seherin und das der blinden Menschheit in Einem spiegelt: bethörtes Dahinleben und vergebliches Erkennen, Tag und Ewigkeit, Mensch und Schicksal. So hoch bis zum Fernsten, so weit bis zum Ewigen reicht dieser Blick, daß keine Bitterkeit, kein Zorn, keine leidenschaftliche Regung mehr Platz hat in der Seele der Seherin; sie ist bis zum Ende des Erkennens durchgedrungen, und nur eine tiefe unendliche Trauer über das Unabwendbare spricht aus ihren Zügen. Und sie ist kein Schwächling etwa von Natur; es sind kraftvolle Züge, und kraftvoll, von jeder Kleinlichkeit frei ist ihr edelgeformter Körper; ungebeugt und hoheitsvoll geht sie dem Schicksale entgegen, das sie kennt . . . .

Nun ist Walter Leistikow zu nennen, der zu einem der ersten unter den Berliner Künstlern herangewachsen ist. Diesmal hat er sich seine Motive vorwiegend in Dänemarks herrlichen Buchenwäldern geholt. Wer hätte es einst seinen märkischen Landschaften mit den stillen Wassern angesehen, welche Fülle von Phantasie in dem Manne lebt? Er hat sich zu einem Landschaftsdichter entwickelt, dessen Phantasie oft aus den Erscheinungen der Natur die bezaubernsten Feinheiten und Schönheiten der Stimmung herauszuholen und zu gestalten versteht. In weichen träumerischen, manchmal ein wenig wehmutsvollen Tönen, die er mit leichter Hand wie selbstverständlich vorträgt, ist er am bewundernswertesten. Wenige verstehen es so wie er darzustellen, wie Luft und Licht sich um die Formen schmiegen, sie weich einhüllen und mit zarten Übergängen umschleiern. Eine „Herbststimmung" von ihm ist ein wahrhaft großes Stück Natur und Dichtung, voll von Empfindung ohne Empfindsamkeit, voll von Schönheit ohne Pose. Eine andere Herbststimmung ist nach meinem Gefühl blau und rot verkritzelt, wie überhaupt Leistikows Arbeiten ungleich sind — ich glaube fast, weil seine Phantasie gar zu reich und zu rasch arbeitet. Und dies ist meines Erachtens auch bei Ludwig von Hofmann der Fall. Er hat nicht gut gethan, seinen dekorativen Entwurf „das Lied an die Freunde" auszustellen; die dummen Klugen spötteln darüber, und seine Freunde wissen sich nicht damit zurechtzufinden, weil sie der Phantasie dieser Erfindung in der vorliegenden ersten Form kaum folgen können. Sein großes Bild „Frühling" ist schön; ganz Hoffmannisch: kindlich-zart, märchenhaft-naiv, keck und frisch wie Frühkunst. Und bei diesen Eigentümlichkeiten scheint es mir nicht richtig, ihm Härte der Farben vorzuwerfen: mildere Farbengebung nähme Hofmanns Werken schon viel von ihrem Reize. Ganz prächtig hat diesmal J. Alberts ausgestellt: Interieurs aus den Bauernhäusern der Halligen, so vortrefflich in der Raumbehandlung, so charakteristisch in der Erfassung, so gemütlich in der Stimmung, so leuchtend in der Darstellung des Lichts, daß dem Beschauer warm ums Herz wird. Selbst die Buntheit der Farben wirkt hier nur echt und charakteristisch; und mit dem Maler empfindet man, wie ihn diese kleine Welt mit ihren stillen Reizen immer von neuem fesselt.

Friedrich Stahl stellt tanzende Paare als reine Farbenimpressionen mit vielem Geschmacke dar. Hans Herrmann bringt Motive aus Venedig und der Mark in feiner, aber etwas ängstlicher Schilderung. Schmars-Alquists Hamburger Hafenbilder, obwohl ganz gut, haben mich eine eigentümliche Physiognomie nicht erkennen lassen. Hugo Vogel hat allerlei Figürliches ausgestellt, sehr sauber und sorgfältig, aber trocken. Aus einem Waldbilde von George Mosson weiß ich gar nichts zu machen, während sein Halbporträt im Jägerhabit ebenso charakteristisch und lebendig, wie malerisch glücklich ist.

Es ist kein großer Schritt von den Berlinern zu den Münchener Künstlern der „Freien Vereinigung"; kein Unterschied der Richtung oder des Zieles trennt hier Berlin und München. Hans Olde ist im Kraftvollen etwa das, was Leistikow im Zarten ist. In Oldes Bildern ist eine Gesundheit, ein gährendes Leben, eine Intensität der starken Stimmungen, die manchmal fast berauschend wirken kann. Olde schenkt der Natur gar nichts; er lebt ihr Leben mit reichen Organen voll aus, und seine Werke sind Hymnen der Lebensfreude, der Kraft, der Sonne und des Lichtes. Wie die Sonne bei ihm alles durchdringt, erleuchtet, befruchtet; wie bei ihm alles treibt und blüht; wie er sich an den Erscheinungen freut! Der „blühende Raps am Meere" ist eine prachtvolle Studie, die „Sommerglut" halte ich in ihrer schier unerschöpflichen Lust- und Lebensfülle für ein Meisterwerk. Neben ihm ist wieder Trübner zu erwähnen (dessen Bildnisse mir aber sehr schwer in der Farbe vorkommen) und Louis Corinth, der unter den modernen Wirklichkeitsschilderern mit den feinsten und diskretesten Sinne für Naturwahrheit zeigt, und besonders eine Aktstudie von warmem Leben gebracht hat. Ein neues Talent ist Max Slevogt. Er hat etwas von Olde in seinem unbekümmerten graden Drauflosgehen, in seiner derben Gesundheit, seiner lachenden Kraft. Sein „homo sapiens" ist imgrunde eine Adam und Eva-Darstellung, nach meiner Ansicht nicht ohne Fehler im einzelnen. Aber wie frisch und keck, wie unverbildet und frohlebig steht diese Eva mit dem naiven Verlangen der Gesundheit da, ohne die Spur von Pikanterie und Raffiniertheit, ganz naive Natur. Und dieser un-

Digitized by Google

geschickte Adam, trotzig — verlegen in seiner hilflosen Stärke — ein Prachtkerl, wie er da breitbeinig steht, voll verhaltener Kraft, voll Schaffenslust, ein Vater von Geschlechtern. Wer diese beiden Typen schaffen konnte, der ist kein Gewöhnlicher. Sehr gut gefällt mir auch Slevogts „Frau Aventiure“: ein derber Rittersmann, der die üppige Frau Aventiure recht ungeschlacht mit der Eisenfaust festhält und beugt. Auch hierin die fröhliche „Gradheit“, wie in jenem „homo sapiens“, auch hierin eine natürliche Kraft, die sich ungeschmälert äußert.

Was aber sonst diesmal mit der „Freien Vereinigung“ ausgestellt hat, das ist ein gar sonderbares Volk. Es soll auf einem andern Blatte besprochen werden.

Albert Dresdner.

Aus Dresden wird uns geschrieben:

Von den Künstlern, die auf den letzten Dresdener Kunstausstellungen vor die Öffentlichkeit getreten sind, fesselte mich am meisten der Graf Woldemar Reichenbach, der, aus der Weimarer Schule hervorgegangen, sich nach längerem Wanderleben in Wachwitz bei Dresden niedergelassen hat. Lichtenbergs Salon zeigt gegenwärtig eine kleine Sammelausstellung von Bildern seiner Hand, die schon durch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände überraschen; eine erschossene Nymphe, zwei kreuzfidele Satyrn, Ansichten aus Salzburg mit Fernblicken, das Innere des Doms zu Chur, ein Interieur aus Moritzburg, eine „alte Treppe“, eine „Gruft“, eine Gasse von Gelnhausen, ein Frauenbildnis, dekorativ gemalte Vögel. Nimmt man das Wort „modern“ im landläufigen Sinne, so ist Reichenbach kein moderner Künstler. Da ist viel eher Dunkel- als Hellmalerei, da ist zwar niemals kleinliche, aber immer sehr saubere Durchführung bis ins Einzelne, da ist Komposition. Aber nichts wäre falscher, als Reichenbach in dem Sinne einen „Alten“ zu nennen, daß er nur ein Mitläufer einer verlaufenden Kunstbewegung, daß er nur ein Auch-Maler nach überlebten Überlieferungen, daß er ein Mann ohne eigene Kraft sei. Ich verständ es nicht, wie ein feinfühliger Kunstfreund auch nach längerer Versenkung in diese Werke den feinen Hauch der freilich nicht aufdringlichen aber grundvornehmen Eigenart nicht spüren sollte, die hier geschaffen hat. Hier ist ja alles ehrlich und erlebt, unbefangen und innerlich, kernig und persönlich! Freilich den ersten Blicken ist es sehr oft auch spröde. Die Nymphe „Coronis“ gibt mit ihrem Sterben nur den Vorwand, einen ganz jugendlichen nackten Mädchenleib keusch und herb mit gutem Realismus zu malen; das Publikum wird von dem Bild umsomehr enttäuscht sein, als seine lineare Komposition recht gewagt ist und als man nicht auf seine Kosten kommt, wenn man hier durch das Bild hindurch eine Geschichte sucht. Kann aber der Silenos bombaulios mit seinem wunderschönen Dudelsack seine Wirkung auf einen verfehlen, dessen Herz lachen kann, und der daneben Sinn hat für die Poesie des Waldes, die hier so zauberisch durch die Bäume rauscht? Und mit wie liebevollem Malerauge ist auf all diesen Bildern jeder einzelnen Form, jedem Farbtone nachgefühlt worden, ehe sie ein außerordentlich hohes technisches Können wiedergab! Ob sichs um Wald, Berg, Wiese oder Blumengarten, um alte Gassen und Kirchenbilder, um das Innere von reichen Räumen oder um dürftige Winkel handelt, denen allein das Licht ihre Schönheit schenkt, Reichenbachs Bilder sind immer Zeugnisse einer für mich geradezu entzückenden künstlerischen Intimität. Es sollte sich keiner dadurch stören lassen, daß dieses Künstlers Eigenart da und dort, zumal im Figürlichen, ein wenig an Eigensinn erinnert, es sind „défauts de ses vertues“, die hier zu tage treten. Wäre besonders von den Interieurs dieses oder jenes vom Alter ein wenig mehr „gefelcht“ und tauchte nun irgendwo aus dem Verborgenen auf, man würde daraus auf einen großen Meister schließen. Er ist ein ganz und gar echter und dabei durch und durch germanischer Künstler, dieser Malergraf.

Sprechsaal.

(Unter sachlicher Verantwortung des Herrn Verfassers.)

In Sachen der neuen „Ästhetik“

sind uns Zustimmungen und Entgegnungen zu Fr. Carstanjens Aufsätzen mit der Bitte um Aufnahme im „Sprechsaal“ zugegangen. Wir müssen ihren Abdruck ausnahmslos ablehnen, denn es entspräche ganz und gar nicht der Aufgabe unserer Zeitschrift, die Probleme der neuen Ästhetik nun an dieser Stelle ausfechten zu lassen. Unsere Leser hatten ein Recht darauf, daß ihnen von sachkundiger Hand das Gebiet der Fragen gezeigt werde, um die sichs hier handelt, die nähere Beschäftigung mit diesen Fragen jedoch ist durchaus Sache der betreffenden Sonderlitteratur. Eine Art von sachlicher Berichtigung bringt von den Einsendungen nur die des Herrn Dr. Maximilian Klein, die wir deshalb erwähnen. Herr Dr. Klein wünscht betont zu sehen, daß er keineswegs, wie man aus Carstanjens Aufsatz schließen könne, Anhänger einer absoluten Ästhetik sei, seine von diesem zitierte Arbeit trete mit vollster Entschiedenheit für die relative Ästhetik ein. Wir genügen hierdurch diesem Wunsche und können das thun, ohne daß wir zu untersuchen hätten, wie weit sich diese relative Ästhetik mit der von Dr. Carstanjen vertretenen neuen Ästhetik decke.

Herrn Dr. Carstanjen aber geben wir noch einmal das Wort, da er, was bei der Schwierigkeit des Gegenstandes ja wahrlich nicht Wunder nimmt, da und dort mißverstanden zu sein scheint. Er schreibt uns:

Abgesehen von den durch die verschiedenen philosophischen Systeme hervorgerufenen Spielarten kann man im großen und ganzen zwei verschiedene Richtungen in der Ästhetik unterscheiden, die objektive und die subjektive. Die objektive betrachtet vorzugsweise das Schöne an den Gegenständen, insofern sie es für eine Eigenschaft derselben hält (Baumgarten und Nachfolger, auch z. T. Schiller). Die subjektive berücksichtigt mehr die Wirkungen des Schönen auf den Menschen (Mendelssohn, Sulzer u. s. w.) In diesem Gegensatz bewegen sich die ästhetischen Untersuchungen während des 18. Jahrhunderts, bis Kant beide Richtungen verschmilzt. Im 19. Jahrhundert tritt dann eine analoge Spaltung ein unter der Bezeichnung Gehalts- und Formästhetik. Erstere geht aus vom Begriffsvermögen und sieht das Schöne im Gehalt eines Werkes, in der sich in ihm verkörpernden Idee: sie ist also idealistisch

Digitized by Google

(Schelling, Hegel, Vischer). Letztere geht aus von der Anschauung und sieht das Schöne in den äußeren Formen, die sie festzustellen sucht: sie ist also realistisch (Herbart, Zeising, Zimmermann). Zwischen diesen Richtungen gibt es eine Anzahl vermittelnder, die mehr oder weniger ekklektisch sind (Lotze, Carriere, Schasler). Zu diesen vermittelnden Lehren rechne ich auch die sogenannte „relative" Ästhetik. Diese relative Ästhetik berücksichtigt mit dem betrachteten Gegenstand auch den betrachtenden Menschen, weil beide beim ästhetischen Genuß in Beziehung (Relation) zu einander ständen. Ich will an einem typischen Vertreter derselben, an Krause, die Art und Weise dieser Richtung darthun. Krause fragt zunächst: wie muß der Gegenstand beschaffen sein, damit wir ihn schön finden, und antwortet: „er muß Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit haben und in der Einheit wieder Vielheit und Vereinheit oder Harmonie." Dann fragt er: wie muß nun die Wirkung auf den Menschen sein, damit er dies als schön empfinde, und antwortet: es muß Vernunft, Verstand und Phantasie in einem ihren Gesetzen entsprechenden Spiele der Thätigkeit befriedigend beschäftigen und das Gemüt mit einem uninteressierten Wohlgefallen u. s. w. erfüllen. Hieraus stellt Krause seinen subjektiv-objektiven, relativen Schönheitsbegriff zusammen — relativ, insofern er ja kein An-sich-Schönes, sondern nur ein beziehungsweises annimmt, nämlich insofern das Objekt die obige Wirkung ausübt.

Das wird genügen, um die Stellung der neuen Ästhetik allen obigen Richtungen gegenüber aufs klarste zu markieren. Indem ich in den beiden ersten Abschnitten (Heft 9) meines Aufsatzes mehr der alten objektiven und der formalen Ästhetik gegenübertrat (S. 130), konnte man vielleicht denken: aha, das Neue an dieser Ästhetik ist das Alte: das Schöne ist subjektiv. Und indem ich im dritten Abschnitt (Heft 10, S. 145) die Beziehung zwischen Urteil und Gehirnprozeß betonte, konnte man vielleicht annehmen: es kommt auf die alte relative Ästhetik hinaus. Keines von beiden ist der Fall. Ich zeigte, daß, wenn wir den Gegenstand beschreiben, wir das Schöne nicht an ihm finden: es ist also nichts Objektives. Aber auch wenn wir das Individuum beschreiben, finden wir das Schöne nicht in ihm, es ist nicht dessen Gehirnprozeß, Zustand oder dergleichen (S. 145), es ist also auch nichts Subjektives. Es ist vielmehr ein Drittes, eine Aussage, eine Urteil, eine Charakteristik. Und hierzu sind die Gehirnprozesse direkte Vorbedingung — direkt, insofern ein Gehirnprozeß da sein muß, damit eine Aussage erfolgt; und es sind die Gegenstände mit ihren Eigenschaften indirekte Vorbedingung — indirekt, insofern die Gegenstände erst die Gehirnprozesse ursächlich bedingen.

Ist diese Betrachtungsweise nun eine relative im obigen älteren Sinne? Nein! Denn es wird gar nicht die Relation zwischen Objekt und Subjekt, welche eine kausale ist, in Rücksicht gezogen, weil das Schöne nicht mehr als im Subjekt vorhanden angenommen wird, und weil das Objekt es nicht (nicht direkt) erzeugt. Sondern — und das ist der wichtige Unterschied — es wird die funktionale Beziehung zwischen den Aussagen und den Gehirnvorgängen einerseits und den Aussagen und den Objekten andererseits untersucht. Die Beziehung zwischen Objekt und Gehirnvorgang bleibt ganz außer betracht. Die neue Ästhetik stellt darum auch nicht von vornherein auf (z. B. gleich Krause), das Objekt „muß" diese und jene Wirkung auf den Menschen machen und „muß" diese und jene Eigenschaften haben. Warum denn? Wo ist die Begründung dafür? Und um diese Begründung handelt es sich — nicht um die Resultate, sondern um den Weg. Der Weg ist aber dieser: für die direkten Vorbedingungen der Aussagen eine biologische Begründung, für die indirekten eine materiale Begründung zu geben. Danach wäre der Name für die neue Ästhetik zu bestimmen. Aber man tauft das Kind nicht, ehe es da ist.

Fr. Carstanjen.

Verkehr.

* **Unsere Kritik über C. W. Allers** ist auch in der Presse mehrfach besprochen worden. Der Zustimmungserklärungen brauchen wir nicht zu gedenken: sie sagen ja nur, daß auch andere so urteilen wie wir. Aber eine Entgegnung wollen wir uns besehen. Der Berner „Bund" kommt auf unsere Besprechung zu reden, meint, sie müßte „eine vernichtende genannt werden", „wenn sie durchweg Recht hätte", was nicht der Fall sei, druckt dann ab, was wir sagen, und bemerkt dazu:

„Diese Kritik ist in gewisser Beziehung echt deutsche Professorenweisheit, für die es charakteristisch ist, einem Menschen, der auf seinem Gebiet außerordentlich viel kann, diejenigen Eigenschaften vorzurupfen, die ihm fehlen, um auf einem ganz andern Gebiete zu glänzen. ›Erfreuliche, große, freie Linien — Form — Phantasie‹ vermißt man an Allers, weil man nicht den guten Willen hat, diesen Künstler als eine Art Wirklichkeitsgenie zu begreifen, dem es in der That natürlich war, andere Eigenschaften in höherem Grade zu zeigen als Phantasie u. s. w. Allers ist einer der seltenen Künstler, denen es nicht nur in ihrer Haut wohl ist, sondern überhaupt in der Welt gut gefällt. Er sagt zum Leben Ja und tausendmal Ja. Damit ist allerdings eine Grenze seines Talentes nach oben gegeben. Von einem so beschaffenen Maler werde ich keinen gefesselten Prometheus erwarten, so wenig als von Thackeray eine Dichtung wie Byrons ›Manfred‹. Aber gebührt Allers nicht schon in gewissem Sinne Dank dafür, daß er, so beschaffen wie er ist, diese Grenze seines Talentes selbst begreift und sie ehrlich respektiert? Der Welt nicht lästig fällt mit Werken, die sich titanisch geberden ohne ausreichende titanische Kraft? — Das Wort Bismarcks, daß man einen verbrauchen müsse, wie er ist, dürfte auch in der Kunst mehr Geltung gewinnen; denn es ist ein gescheidtes Wort. Allers besitzt auch einen echten Künstlerenthusiasmus: die leidenschaftliche Liebe treuesten Nachbildens jeder Erscheinung in einem ihrer charakteristischesten Momente. Und da sich Menschen nie wahrer, freier und darum ihrem eigenen Wesen nach treuer geben als beim Spiel, bei geselliger Lustbarkeit, hat er sie mit Vorliebe hiebei aufgesucht. Ihm vorzuwerfen, daß er Stoffe vorzog, welche die Zeitgenossen interessierten, ist einigermaßen kindisch. Richtig ist hingegen, daß er in seiner Orientmappe und auch in seinen Capribildern — bei letzteren die landschaftlichen Aquarelle ausgenommen — wenig Poesie zeigt und hier allerdings dem Buchholzen-Niveau bedenklich nahe kommt. Indessen rettet ihn auch da noch die gewissenhafte Ausübung seiner technischen Meisterschaft. Stindes Buchholzen-Geschichten sind sprachlich lange nicht das, was die festen, klaren, bestimmten Bleistiftlinien auf den Zeichnungen von Allers sind. Endlich nimmt auch der außerordentliche Fleiß dieses Künstlers, seine immer frische Schaffensfreudigkeit für ihn ein und scheint ein Zeichen, das auf eine kernhafte Natur schließen läßt. Einen Allers-›Kultus‹ kennen wir nicht und würden ihn auch nicht gut heißen; aber diesen in der Beschränkung als Meister sich bewährenden großen

Digitized by Google

Virtuosen des Bleistifts wollen wir selbst mit seiner Nüchternheit hoch eingeschätzt wissen in einer Zeit, in welcher so oft närrische Ueberspanntheit sich als Genie geberdet."

Der Mann im „Bund" hat eine schöne Kritisier-Technik: er stellt sich statt seines wirklichen Gegners einen Esel vor, malt den dann ab und beweist seinen Lesern vor diesem Bildnisse am Augenschein, daß sein Gegner ein Esel sei. Selbst wenn, wie ausnahmsweise diesmal, die angegriffene Besprechung mit abgedruckt wird, glückt das bei gläubigen Lesern zuweilen. Alle Wetter, denken die dann z. B. diesmal, ist doch der Kunstwart albern, denn die Mühe geben sie sich auch nicht gleich, ernsthaft nachzuprüfen, ob das dumme Zeug, das nach Versicherung ihres Leibkritikers da vorn zwischen den Zeilen stehen soll, wirklich auch zwischen den Zeilen steht. Da erfährt man's denn, wie wir sind: oft genug doch wirklich nennen wirs unzulässig, vom Künstler anderes zu verlangen, als daß er erreiche, was er erstrebt — und nun rupft unsere „deutsche Professorenweisheit" dem armen Allers all die Eigenschaften vor, „die ihm fehlen, um auf einem ganz anderen Gebiete zu glänzen". Oder wär's möglich, daß die Berner Redaktorenweisheit die ganze Frage nicht verstanden hätte? Daß sie wahr und wirklich gar nicht verstanden hätte, wie „erfreuliche, große, freie Linien — Form — Phantasie" genau so gut ein Wirklichkeits-, wie ein Nicht-Wirklichkeitskünstler, ein Weltbejaer wie ein Weltverneiner, ein Komiker wie ein Tragiker zeigen kann — wenn er nur eben ein Künstler ist und daß wir gar nichts weiter „verlangt" haben, als daß der „Wirklichkeitskünstler" ein Wirklichkeitskünstler sei? Wir wollen dem Berner Redaktor einen nennen, der ist, als was er Allers bezeichnet: Adolf Menzel. Auch der ist zuweilen trocken, aber nie, was Allers fast immer ist: platt. Wir haben an ihm, wie an den minderen, aber doch sehr tüchtigen Künstlern des Wirklichkeitsstils, den Schlittgen, R. Reinicke u. s. w. stets unsere helle Freude gehabt, ohne von ihnen jemals zu verlangen, daß sie „auf einem anderen Gebiete glänzen" sollten. Wie kommt unser Allersbejaer im „Bund" auf den Scherz, wir verlangten das von Allers? Von dem „verlangen" wir überhaupt gar nichts, wir verlangen nur von der Kunstkritik, daß sie die Augen aufmache, um Unterschiede zu sehen. Hätte das die unsres Freundes im „Bund" gethan, so wär ihr unter anderm der drollige Unfall erspart geblieben, von Allers' zeichnerischer Technik als von einer unbestreitbar meisterhaften zu reden. Er mag 'mal große Zeichner fragen, was sie davon halten.

Es ist nicht nötig, auf das, was hier sonst noch im „Bunde" steht, weitläufig einzugehen. Allers „vorzuwerfen, daß er Stoffe vorzog, welche die Zeitgenossen interessierten", ist uns gar nicht eingefallen. Wäre aber der Mann, der uns etwa ein getreues Bild der Begegnung Bismarcks mit Napoleon bei Sedan abgefangen hätte, schon deshalb ein Künstler, weil uns dieses Bild interessierte? Oder erhöhte er unsre Meinung von seinem Künstlerberuf dadurch, daß er nun weiter auf Stoffe jagte, die an sich interessieren? Achteten wir ihn nicht mehr, wenn er verstünde, auch an und für sich gleichgiltige Stoffe durch das Wie seiner Behandlung fesselnd zu machen? Wir haben einen Teil von Allers' Erfolg daraus erklärt, daß er die Stoffe nicht nur „behandelt", sondern immer und immer wieder ausgeschlachtet hat, für die der Deutsche à la mode ein Herz hat; es scheint uns, um mit unserm Gegner zu reden, „einigermaßen kindisch", dies für ein und dasselbe mit jenem auszugeben. Auf die übrigen Bemerkungen antworten wir nicht, weil sie uns teils als Selbstverständlichkeiten, teils als Äußerungen des privaten Geschmacks dieses Herrn Referenten nicht eben von Interesse sind, der sich ja hier freilich mit dem Geschmacke aller guten Bürger deckt. Hat sich der Kritiker in Bern geärgert, weil er in einem von ihm selbst oft gelobten Blatte den Mann getadelt findet, für den er sich und den „Bund" ins Zeug gelegt hat, so ist es begreiflich, daß er dagegen auftritt. Will er das aber mit einigem Erfolge thun, so wird sich ihm empfehlen, die Artikel, gegen die er polemisieren will, künftig so oft zu lesen, bis er sie versteht. A.

Unsere Leser

bitten wir freundlichst, sich der beigefügten Karten zu bedienen, um uns durch Mitteilung geeigneter Adressen bei der Versendung von Probeheften des Kunstwarts zu unterstützen. Wer die Bestrebungen billigt, die unser Blatt vertritt, wird die kleine Mühe nicht scheuen, die das mit sich bringt — eine Zeitschrift, wie die unsere, ist ja auf die Förderung seitens der Leser angewiesen, soll sie sich frisch und fröhlich entwickeln und ausbreiten. Wir sagen allen, die uns auf diese oder andere Weise fördern, im voraus den verbindlichsten Dank.

München,
Maximiliansplatz 15.

Der Verlag:
Georg D. W. Callwey.

Inhalt: **Nietzsche und seine Bedeutung.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Moritz Rosenthal. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. — **Sprechsaal.** In Sachen der „neuen Ästhetik". — **Verkehr.** Unsere Kritik über C. W. Allers.

Digitized by Google

Neuer Photographischer Kunstkatalog: Gallerie-Bilder Italiens, (43 Handzeichnungen, gratis und franko von G. Brogi, 1 Via Tornabuoni, Florenz.

42

Landschaftsstudien
von Paul Weber, München.
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39)
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Verlag von C. A. Schwetschke und Sohn in Braunschweig.

M. P. L. Bouvier's
Handbuch der Ölmalerei
für Künstler und Kunstfreunde.
3. Auflage. Preis 8 Mk.

Die Kunst der Malerei.
Eine Anleitung zur Ausbildung für die Kunst
von
Professor Ad. Ehrhardt.
2. Auflage.
Mit 53 Tafeln und Textillustrationen.
Preis 10 Mk.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Dresden, Kgl. Conservatorium für Musik (und Theater).

40. Schuljahr. 1893/94: 798 Schüler, 65 Aufführungen, 96 Lehrer, dabei Döring, Draeseke, Eichberger, Fährmann, Frau Falkenberg, Höpner, Janssen, Iffert, Frl. v. Kotzebue, Krantz, Mann, Frl. Orgeni, Frau Rappoldi-Kahrer, Rischbieter, Schmole, Senff-Georgi, Sherwood, Ad. Stern, Tyson-Wolff, W. Wolters, die hervorragendsten Mitglieder der Königl Kapelle, an ihrer Spitze Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Bauer, Fricke u. s w. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Curse und Einzelfächer. Eintritt jederzeit. Haupteintritte: 1. April (Aufnahmeprüfung 8—1 Uhr) und 1. September.
Prospekt und Lehrerverzeichnis durch
Prof. Eugen Krantz, Direktor.

Litterarisches Zentralblatt für Deutschland.
(Begründet von Friedrich Zarncke.)
Herausgeber und verantwortlicher Redakteur Prof. Dr. Ed. Zarncke.
Verlegt von Eduard Avenarius in Leipzig.

Das Litterarische Zentralblatt für Deutschland, von Friedrich Zarncke im Jahre 1850 unter der lebhaftesten Teilnahme unserer ersten Gelehrten jener Zeit begründet, soll ein *Gesamtbild der wissenschaftlichen Arbeit des deutschen Volkes gewähren.* Namentlich in der gegenwärtigen Zeit der Spezialisierung der wissenschaftlichen Forschung ist ein Organ wünschenswert, das das Ganze im Auge behält.

Das Litterarische Zentralblatt bietet seinen Lesern wöchentlich:
1. Eine reichhaltige *kritische Ueberschau;* ca. 30 Besprechungen über Erscheinungen der deutschen, deutsch-österreichischen und schweizerischen wissenschaftlichen Litteratur *auf allen Gebieten* und über hervorragende Werke des Auslandes. Jede Spezialwissenschaft ist vertreten; an jedem Jahrgange pflegen zweihundert bis dreihundert Gelehrte des In- und Auslandes thätig zu sein.
2. Die Angabe des *Inhalts der wissenschaftlichen, wichtigeren belletristischen* deutschen und einiger besonders wichtigen ausländischen *Zeitschriften.*
3. Einen *Ueberblick* über die hauptsächlichsten ausführlicheren *Recensionen.*
4. Reichhaltige *bibliographische Nachrichten* über Erscheinungen der deutschen und ausländischen Litteratur und ein Verzeichnis neu erschienener *Antiquariats-Kataloge.*
5. Die *Vorlesungsverzeichnisse* aller Hochschulen des deutschen Sprachgebietes, eine Uebersicht über die *Universitätsschriften* und *Dissertationen,* sowie eine Uebersicht über die *Schulprogramme* des Deutschen Reichs und Deutsch-Oesterreichs.
6. *Nachrichten aus der Gelehrtenwelt* über vorgekommene Anstellungen, Auszeichnungen und Todesfälle.

Das Litterarische Zentralblatt erscheint jeden Sonnabend mindestens 2 Bogen Quart stark, kostet das Vierteljahr 7 Mk. 50 Pf. und ist durch alle Postämter und Buchhändler zu beziehen. Probenummern versendet die Verlagsbuchhandlung jederzeit gratis und franko.
Leipzig, Hospitalstr. 10.
Eduard Avenarius.

Verlag von Georg Reimer in Berlin. (72
Soeben erschien:
Leben des Heiligen Franz v. Assisi von Paul Sabatier.
Autorisierte und durch Originalmitteilungen des Verfassers bereicherte Übersetzung der 9. Originalauflage von M. L.
Preis M. 7.—.

K. M. SEIFERT
Dresden, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).
Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Ständerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.
Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.
Aparte kunstgewerbliche Gegenstände für Zimmerschmuck und täglichen Gebrauch.

Digitized by Google

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn. à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Schriftsteller und Litteraturfreunde

seien aufmerksam gemacht auf die **neue, eigenartige** Zeitschrift

„Der Gesellschafter"

Litterarische Monatsschrift.

Herausgegeben von

Roderich Wald und **Gustav A. Müller.**

Abonnementspreis *Mk. 1.— pro Quartal* bei den Buchhandlungen, Postämtern, sowie direkt bei der *Expedition* Herrn *Roderich Wald, Hamburg, Holzdamm 17.*

„Der Gesellschafter" pflegt vorzugsweise die **Novelle**, die **Ballade**, die **rein lyrische Dichtung** und den **litterarhistorischen Essay**. **Vornehme, gediegene kritische Würdigung** aller bedeutenden **Neuerscheinungen**. Genaue **Inhaltsangabe** sämtlicher eingegangenen **Zeitschriften**. Jeder **Abonnent** ist berechtigt, von der **Redaktion** eine **ausführliche Beurteilung seiner Arbeiten** zu verlangen. Die

Manuskriptentafel

zeigt den herrschenden **Manuskriptenbedarf** an und steht **jedem Verleger** zur Benützung **gratis** offen. — **Junge Talente** wird **„Der Gesellschafter"** in ihrem Streben unterstützen und fördern.

Bisher waren Mitarbeiter u. A.: *Karl Bienenstein, Carl Busse, Ad. Frankl, Alfred Friedmann, Reinhold Fuchs, Martin Greif, Paul Grotowsky, Victor Hardung, Wilhelm Kunze, A. F. Mordtmann, Anton Ohorn, Schulte vom Brühl, Maurice von Stern, Julius Sturm, Konrad Telmann, Hanns Weber, Richard Zoozmann.*

Prospekte und Probenummern versendet gratis und franko.

Der Verlag des „Gesellschafters"

Redaktion und Expedition: **Hamburg.** Holzdamm 17.

(67

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Den **Druck und Kommissionsverlag** von belletristischen und wissenschaftl. Werken jeder Art, **Novellen — Gedichte — Dramen — Abhandlungen** übernimmt unter den günstigsten Bedingungen

G. L. Kattentidt

Verlagsbuchhandlung, Straßburg.

Gediegene Ausstattung — billige Preise — schnelle Fertigstellung — energischer Vertrieb. 75

Die Stahlstiche

der

Allgemeinen Modezeitung

werden separat verkauft und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.

Kataloge gratis.

Dürrsche Buchhandlung, Leipzig.

Die deutschen Lyriker der Gegenwart.

Sammelwerk m. biogr.-krit. Begleitwort

herausgegeben von

Hermann Kiehne.

Preis des Bandes (Diamant-Ausgabe) bei direkter Versendung 2 M.

Einbanddecken in englischer Grünleinwand mit Gold- u. Schwarzdruck **50 Pf.**

Originalbeiträge der Meister der Dichtkunst; Gedichte junger aufstrebender Talente in strengster Auswahl; charakterist. Proben aus hervorragenden Dichtwerken; Uebersetzungen; Biographien; Besprechung hervorragender Werke und Zeitschriften.

Selbstverlag d. Herausg., Nordhausen.

Straubes Harmonium-

Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.

Preislisten etc. kostenfrei.

(Etablirt 1869.) (47

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

13. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Das Klavier.

Ich habe keine Statistik darüber, wieviel Klavierkompositionen in den vergangenen Jahrhunderten unter den Tisch gefallen sind. Man denkt es sich oft, daß die Überproduktion nicht blos ein Zeichen und eine Klage unserer Zeit, sondern daß sie mutatis mutandis auch früher nicht viel anders gewesen sei. Aber beweisen kann man das schwer. Denn die Vergessenheit, in die Tausende von gedruckten, Millionen von ungedruckten Werken sinken, ist rabenschwarz gegen das weiße Licht, in dem die wenigen, für eine größere oder kleinere Ewigkeit bestimmten Kunstwerke uns entgegenleuchten, die aus der Vergangenheit uns geblieben sind. Heute freilich sehen wir diesen Schlund der Vergessenheit in unserer nächsten Nähe. Wir sehen, wie tagtäglich Kompositionen, die auf ihre Veröffentlichung wie auf einen Festtag gewartet haben müssen, in das Nichts versinken, ohne Erbarmen und ohne Lohn. Und dabei fragen wir uns: Welches werden für eine spätere Zeit die Spitzen sein, die aus diesem Chaos hervorragen? Wo sind heut die bleibenden Werke, die aus dem Daseinskampf dieser Millionen ihr Leben oder gar ihre Unsterblichkeit retten? Die Antwort versagt, und das ist es, was uns die heutige Überproduktion doch vielleicht in anderem Lichte erscheinen läßt, als diejenige anderer Zeiten.

Ich will beim Klavier bleiben, denn das Klavier ist die Königin unter den heutigen Instrumenten. Es ist populärer, als jemals Laute und Kithar waren. Es ist das Universalinstrument für alle musikalischen Regungen künstlerischer und dilettantischer Art. Es ist das Abbild des Orchesters im Zimmer. Der Musiktheoretiker lehrt an ihm Wesen und Entwicklung der harmonischen und der melodischen Elemente. Der Komponist führt sich an ihm die Klangwirkung seiner inneren musikalischen Erlebnisse sinnlich zu Gehör. Der Virtuose deutet an ihm die Konturen des Orchesterwerkes, das er zu übersetzen bestrebt ist. Der Dilettant füllt an ihm sein Ohr am ehesten mit der vollen und lückenlosen Vielseitigkeit der absoluten Musik. Es ist ein unentbehrliches Tonwerkzeug, ja es ist das charakteristische Instrument unseres Jahrhunderts geworden. Und also auf einem Instrument von dieser Bedeutung steht heute die Literatur still, ragt keine individuelle Arbeit hervor, die sich sofort ins Gedächtnis prägte, ist alles ruhig und eintönig und epigonenhaft geworden. Physiognomien der Klavierliteratur, wie wir sie von früher her kennen, sind heut unbekannt. Was komponiert wird, wird zum geringsten Teile gespielt. Und was gespielt wird, läuft in den alten, von den Meistern gezeichneten Bahnen.

Vielleicht finden wir eine Erklärung, wenn wir in die Geschichte zurückblicken. Das Klavier machte eine langsame Emanzipation durch, bis es sich seine Stellung im neunzehnten Jahrhundert errang. In seinen ersten Formen ein Orchesterinstrument wie andere, fängt es an, sich zu individualisieren zu einer Zeit, da überhaupt erst der Begriff einer selbständigen Kammermusik aufzutauchen beginnt, in der Zeit der venezianischen Schule. Wie die Venezianer Maler unter den Italienern der Klassik die ersten sind, bei denen ein feinerer Sinn für strenge Charakteristik der Einzelpersonen im Geiste etwa einer

Digitized by Google

germanischen Auffassung sich zeigt. so ist Venedig auch in der Musik epochemachend durch Individualisierung der Chöre, der Instrumente, überhaupt jenes massiven Körpers, der im Mittelalter Musik geheißen hatte. Aber es ist merkwürdig, daß sich eine spezifische Klavierliteratur erst von jener großen Erfindung an entwickelt, welche die Hammerklaviatur auf dieses Instrument übertrug. Die erste Klavierform, das Klavichord, riß die Saiten, indem es sie erst bei der Berührung in die betreffende Länge brachte, die den gerade erwünschten Ton ergab. Die zweite Form, das Spinett, riß die Saiten ebenfalls, aber jeder Ton hatte schon seine fertige Saite. Das Hammerklavier aber schlug die Saiten mit einem Klöppel, und nun war das Klavier plötzlich frei geworden, nämlich frei von allen Erinnerungen an die Orgel. So lange die Saiten gerissen wurden, war ein Forte und Piano nur möglich durch umständliche, verstellbare Kombinationen verschiedener gleichklingender Saiten: man zog „Register" wie bei der Orgel, deren einzelner Ton ja auch immer gleich stark ist. Jetzt konnte man durch den Hammer die Saite bequem stärker und schwächer anschlagen, konnte durch den Anschlag feinere Nüancen hineinbringen, mit einem Wort: man hatte die künstlerische Gewalt in den Fingerspitzen. Dadurch war alles auf einen neuen Boden gestellt. Das Klavier war fähig geworden, reines Tonwerkzeug des Ausdrucks, der Seele zu sein, es hatte den Mechanismus lebendig gemacht, es hatte seine eigene Sprache gefunden. Sofort spiegelte sich das in den Kompositionen wieder. In Bachs Klavierwerken, mit denen die modernere Klavierliteratur im großen Ganzen anfängt, steckt noch deutlich der Geist der Orgel. Die Bedingungen der Harfe unterliegen den Gewohnheiten der Orgel: und das Klavier ist doch Harfe und Orgel in Eines gemischt. Bach begann sich erst zuletzt mit dem Hammerklavier mehr zu befreunden. Beethoven hat es in seiner ganzen Bedeutung erschlossen. Die Beethovenschen Klaviersonaten, welche wie ein wunderbarer Koloß am Eingang der modernsten Klavierliteratur stehen, haben die gewaltige Ausdruckskraft des Hammerklaviers mit derselben plötzlichen, explosiven Gewalt offenbart, wie alle Beethovensche Kunst allen Geist moderner Musik.

Das Ergebnis ist ein kunstgeschichtlich sehr interessantes: durch ein technisches Verfahren ist ein Instrument beseelt worden. Wie die van Eycks durch die Anwendung der Ölfarben auf Tafelgemälde plötzlich der Perspektive, der Charakterisierung, der Überzeugungskraft in der Malerei ganz neue Bahnen eröffneten, so hat die Übertragung des Hammers vom Hackebrett und Pantaleon auf die Harfe sofort eine Verbindung zwischen der Seele des Ausführenden und seinem Instrument hergestellt, die von unendlicher Tragweite wurde. Was ist das Primäre, die Technik oder das Ausdrucksbedürfnis? Wie immer, geht beides Hand in Hand, das wachsende Ausdrucksbedürfnis der modernen Musik hat das Hammerklavier erfinden lassen und dieses hat jenes nun doppelt gesteigert, wie das wachsende Verkehrsbedürfnis Eisenbahn und Telegraph hat erfinden lassen, die wiederum das Bedürfnis zur Notwendigkeit machten. Wo Bedürfnis und Technik so zusammengehen, pflegt die Entwicklung eine stürmische zu werden. So ging es auch dem Klavier. Die technischen Fortschritte des Klaviers in unserem Jahrhundert sind staunenerregende. Sie gehen darauf hinaus, die Resonanz voller, die Klangfarbe nüancenfähiger, die Tragfähigkeit des Tones dauernder zu machen. Fast von Jahrzehnt zu Jahrzehnt ist der Fortschritt ein gewaltiger. Die Klavierliteratur wächst gleichzeitig ins Großartige. Mozart hat das Spielende der alten Technik verfeinert, Beethoven brachte den Geist des ringenden modernen Menschen dem Klavier nahe. Dieses beginnt Dolmetscher des Orchesters zu werden. Wenn man will, kann man hier eine erste Periode abschließen. Die zweite besinnt sich wieder mehr auf die Eigentümlichkeiten des Klaviers als solchen. Chopin entdeckt den Duft dieses Instrumentes, Schumann dessen Gesangslyrik. Jeder erfindet sich seine Technik. Chopin läßt uns zum ersten Mal ahnen, welche schwebenden Zauber ein perlender Gang, ein freier Rhythmus, ein melancholischer Nationaltraum einschließt, seine Finger gleiten in ungeahnt feinen Passagen über die Tasten, denen er die zartesten und die rauschendsten Gedichte entlockt. Schumann singt, er singt die kleinen Romanzen des Kammerinstrumentes mit der Gemütsinnigkeit des Deutschen, der das Kleine liebt und ausbaut und mit seiner Seele durchdringt, ohne sich an die Erfordernisse großer Konturen und grandioser Kompositionen zu kehren — darum duettieren die beiden Hände, darum winden sich die Begleitungsformen zwischen ihnen in einheitlichen Ketten hindurch, welche wie Rosen die Melodien mit einander verknüpfen, bis der kleine Kranz schnell gewunden vor uns steht: es waren neue technische Mittel, die diese neue Sprache des Instrumentes ermöglichten, neue Ausdrucksformen, die sich unter des Meisters Fingern ergaben. Und nun kam eine letzte, die dritte Periode: Liszt kam. Das Klavier blickte wiederum zum Orchester hinüber. Noch haben wir das alte Hammerklavier, aber welcher Unterschied in den Feinheiten des Baues, wenn wir einen alten Silbermann in einem musikhistorischen Museum mit einem Bechstein und Steinway vergleichen. Jede Fabrik bekam ihre Physiognomie: Bechstein, Blüthner, Steinway, Bösendorfer — es sind nicht Namen, es sind Typen. Liszt greift in diese Saiten, und unter seinen Fingern entsteht ein fast neues Tonwerkzeug, wie ein Klavierorchester. Den Wirkungen nach orchestral, der Technik

Digitized by Google

nach klaviermäßig. Im Ineinandergreifen der Hände, im rauschenden Entwickeln der Passagen, in einem Erfahrungsreichtum, der Chopinschen Duft, Schumannschen Gesang und die tausend Ausdrucksformen des modernen Orchesters zu einer grandiosen Einheit mischt, enthüllt sich eine phänomenale Technik, die dieser ganzen Entwicklung ihre Krone aufzusetzen scheint. Wiederum ist, wie unter Beethoven, das Klavier der reine Dolmetsch des gleichzeitigen Orchesters in der Sprache der Kammermusik geworden.

Dort stehen wir. Liszt ist tot, sein Werk ist Gemeingut geworden, aber wir stehen immer noch dort. Man sucht vergeblich nach neuen Ansätzen, nach Ansätzen, die so wie das Werk Chopins, Schumanns, Liszts Offenbarungen sind. Es wird an dem Alten fortgearbeitet, wenn Kröger in seinen beachtenswerten Etuden, die er dem ersten Lisztschüler d'Albert widmete, aus dieser im Sturme eroberten Welt Schulparadigmata mit moderner Charakterisierungs-Überschrift destilliert, oder wenn Stenhammer in seinen hervorragenden Klavierkonzerten in freiester Phantasie aus den gewonnenen Erfahrungen neue Kombinationen knüpft, oder andere noch so Begabte an dem Werke Liszts weiterspinnen. Noch sind wir am Horizonte des Riesenkessels, der Liszt heißt, nicht angelangt. Wir sind Epigonen in der Klavierliteratur, und darum der verwirrende Eindruck der Überproduktion, aus dessen Wogen wir keine Felsen steigen sehen. Eine andere Antwort wird sich schwer geben lassen, und eine Prophetie läßt sich noch schwerer geben. Auch vor Schumann war eine größere, von Epigonen gefüllte Lücke, nachdem der Riesenatem Beethovens verhaucht war. Vielleicht sind wir in der entsprechenden Lücke nach Liszt. Und wir stehen wieder vor der Zeit, da das Klavier intimeres Instrument wird. Wohl läßt sich da ein großes Vielleicht-Exempel aufstellen. Vielleicht überzieht derselbe Naturalismus unsere Musik, wie er unsere Literatur durchgeknetet hat — die Musik pflegt ihr ja zu folgen. Vielleicht kündigen sich die Vorboten auf dem kleinen Orchester an, das man so leicht mit zwei Händen spielt. Freie Phantasien, ohne jede Rücksicht auf Traditionen, Übersetzungen Klingerscher Radierungen auf dem Klavier, schrankenlose Ergüsse der Seele, ohne Takt, ohne Konstruktion, reinster Ausdruck, reinste innere Entwicklung, aus der Improvisation ihre Kunstform bildend — es läßt sich wohl denken, daß das Klavier diese neue Ära bedeutungsvoll eröffnen könnte, das Klavier, das schrankenloseste aller Instrumente, das nunmehr ein Einzelner zur Verfügung hat. Der Meister, der dieses vollbrächte, wäre der kommende Pfadfinder, und ich träume mir manchmal im Stillen diesen Meister. Kommt er nicht, so hat das Klavier mit seinem Jahrhundert seine produktive Rolle ausgespielt.

Oskar Bie.

Rundschau.

Dichtung.

* Schöne Literatur.

Gottes Narr. Eine Koopstader Geschichte. Roman in drei Teilen von Maarten Maartens. (Köln, Albert Ahn).

Ich habe den Lesern jüngst gesagt, daß ich ihnen etwas ganz seltenes, eine neue wirkliche Dichtung nämlich, empfehlen könnte. Wars nicht zu viel versprochen? Um sicherer zu gehen, hab ich seitdem das Buch noch einmal gelesen. Aber es bleibt dabei: „Gottes-Narr" von Maarten Maartens ist eine echte Dichtung.

Daß der Leser etwas ganz und gar Ungewöhnliches vor sich hat, wird ihm schon nach den ersten Seiten klar. Da wirbt keiner um seine Teilnahme, um seine Gunst; sozusagen im Hausrock tritt ihm der Verfasser gegenüber, und wie er Kopf und Herz voll hat von einer seltsamen Geschichte, so spricht er davon, ganz unbefangen, wie, um sich selbst drüber klar zu werden, mehr mit sich selbst also, als mit dem Zuhörer beschäftigt, dessen Anwesenheit ihm nur gelegentlich mal einfällt. So greift er bald vor- und bald rückwärts, bleibt jetzt stehen, den Gegenstand fest im Auge, spricht dann ernst, plaudert nun scherzend darüber, schweift auf einen Nebenweg ab, kehrt zurück. Also gar keine künstliche Komposition, sondern eine Erzählweise, wie sie kaum bei den englischen Humoristen willkürlicher zu finden ist. Aber doch eine der Kunstmittel sehr wohl bewußte, überlegene. Denn ganz sacht, ganz allmählich umspinnt uns das alles, und schließlich blicken wir wie gebannt auf ein Menschenbild, das vor uns aufgewachsen ist.

Wird es uns doch dann, als hätten wir an der Seite des „Gottes Narren" sein Leben bis jetzt mitgelebt. Im Reichtum ist dieser arme Elias zur Welt gekommen, beneidet war er in seiner frühesten Kindheit von jedem, der nur beneiden konnte; er stand mit seinen neun Jahren recht mitten darin im Sonnenschein des Glücks, als der eine seiner beiden kleinen Stiefbrüder vom Balkon her im Übermute den Blumentopf auf sein lachendes Gesicht hinunterwarf. „Keine Hoffnung", sagte dann der Arzt aber Elias blieb doch am Leben. Nur daß er taub wurde, nur daß er ein paar Jahre darauf auch blind wurde, nur daß man sein geschwächtes Gehirn nicht mit Lernen anstrengen durfte, weil er dann vielleicht blödsinnig geworden wäre. So hat er denn in der ferneren Zeit, abgetrennt von den anderen, an der Seite seiner treuen Wärterin nur wenig von den Dingen der Welt erfahren, wenn man ihm davon mit dem Finger auf den Handrücken oder den Nacken schrieb. Und so bleibt es, wie er heranwächst. Am Körper ist er wundervoll gediehen, der dreißig jährige mit den goldigen Locken, die er sich nicht mehr schneiden läßt, seit er weiß, daß sie denen seiner Mutter ähneln. Aber sein Gehirn ermüdet so leicht im Denken. Im Fühlen da ist er stark, mit dem Fühlen denkt er gleichsam, mit dem Fühlen erinnert er sich, mit dem Fühlen lebt er mehr sogar, als die andern. Seine Mutter ist ihm gestorben, als er ein fünfjähriger

Digitized by Google

Knabe war. Aber sie ward nur lebendiger in seinem Fühlen, und was ihm recht lieb ward, das fühlte er in eines zusammen mit dem Erinnerungsgefühl an seine Mutter. Nun stirbt sein Vater, das ungeheure Vermögen seines Großvaters geht nach Testamentssatzung auf Elias über. Er versteht das alles nicht, er, der nunmehrige Inhaber des großen Hauses Volderdoes Zonen, der mit seinen dreißig Jahren noch ein Kind ist. Da werden Ränke gesponnen um sein Geld; Neid, Haß, Aufregung aller Art frißt und wühlt in seiner Familie, der „Idiot" versteht von all dem nichts, er weiß überhaupt nichts von der Sorge der Reichen, nichts von den Leiden der Armen. Gott ist ja gut, der alles geschaffen hat, und so empfindet Elias alles als in tiefem, tiefem Frieden. Freilich, durch dieses Dämmern blitzen Lichter, und dann folgen schlimme Tage, bis das arme Gehirn begriffen und verarbeitet hat, — wie da, wo der Gottes-Narr erfährt, daß es Leute gibt, die nicht satt essen können vor Armut und wo mans nicht zuläßt, daß er einfach alles hingibt was er hat, zu helfen, wie ihm das doch ganz und gar selbstverständlich erscheint.

Der dunkle Untergrund, über dem in Maartens Romane die Gestalt des blinden Elias wie ein einsamer Stern still vor sich hinleuchtet, ist die jämmerliche Alltagswelt von „Koopstad" mit ihrem Jagen und Bangen ums Geld. Den einen da ausgenommen, zieht sie alle in ihre Wirbel, aber auch an die Ruhe dieses einen tastet sie heran. Von den Stiefbrüdern des Elias ist der edlere Hubert, der als Knabe das Unglück verschuldet hat, unter der Erinnerung daran bei aller Kaufmannschaft so etwas wie ein mystischer Fatalist geworden, aber er wacht mit Eifersucht, daß der andere, Hendrik, das Besitztum des Elias nicht schmälere. Die Vormundschaft über den „Idioten" sucht zwar auch Hendrik zu verhindern, er weiß, daß ihm dann das Gericht erst recht unmöglich machen würde, was er anstrebt: am liebsten nicht nur „Chef", sondern auch thatsächlicher Eigentümer der großen Firma, jedenfalls aber auf irgend eine Weise reich zu werden. Verführt durch seinen Schwager, einen Lumpen von Advokaten, spekuliert Hendrik mit dem Geld des Elias und er verliert gewaltige Summen. Als Hubert das erfährt, bereitet sich im Zusammenwirken mit anderen unheilvollen Umständen die Katastrophe vor. Und sie tritt ein: als Hubert den Hendrik bei Elias mitten in einem Schurkenstreiche ertappt, tötet er ihn. Mit Szenen wundersamen Halbdunkels schließt das Buch.

Hat dieser deutsch schreibende Holländer die Gestalt des Elias geschildert, ohne daß er Zug um Zug einem Vorbilde aus der Wirklichkeit nachgehen konnte, so ist er ein dichterisches Genie. Denn, was sich aus dem an dieser Stelle Gesagten natürlich gar nicht entnehmen läßt: der Elias ist bis in die kleinsten Einzelheiten seines Seelenlebens mit einer Wahrheit geschildert, die, ich muß sagen: verblüfft und uns ein Leben ohne Licht und Klang mit einer Klarheit vergegenwärtigt, die auch stofflich eine sehr merkwürdige Erweiterung des Bereichs der Poesie bedeutet. Aber es ist nirgends die „Medizin", das Pathologische, Hauptsache. Worum es sich handeln mag und ob Maartens ernst (sentimental ist er nie) oder heiter, als Tragiker oder als Satiriker spreche, immer ist es das eigentlich Dichterische, sind es die Empfindungswerte, die er vor den andern anstrebt; sein Buch ist durchaus kein roman expérimental. Freilich erweisen auch die Schilderungen der Nebengestalten den Verfasser als einen Menschenkenner und Charakteristiker ersten Ranges.

Ich will eine kleine Probe von Maartens' Schreibweise hersetzen. Man beachte dabei die scheinbare Nonchalance (ich finde kein bezeichnendes deutsches Wort dafür), mit der gelegentlich von den wichtigsten wie gleichgiltigsten Dingen beinahe banal und ganz unepisch subjektiv gesprochen wird, aus dem künstlerischen Instinkte heraus, dadurch das plötzlich hervortretende Ernste und Große nur um so eindringlicher zu machen. — Wir sind bei der Hochzeit von Elias' Stiefbruder Hendrik Lossell; die Festgesellschaft ist in der Kirche versammelt.

„Gleich nach dem glücklichen Paar kam Elias, geführt von Cornelias (der Braut) verheirateter Schwester, der Besitzerin des Witwers mit den sechs Stiefkindern und den sechzigtausend Gulden. Als er durch das Portal in das volle Licht des großen scheunenartigen Gebäudes mit den weißen Wänden und den weißen Fenstern trat, lief ein Zittern neugieriger Teilnahme rasch über die Krausen und Spitzen der lächelnden Damen und drang sogar bis zu denen, die vor Langeweile gähnten. Viele der Anwesenden hatten Elias seit seiner Knabenzeit nicht gesehen, wenige mehr als ein oder zweimal im Vorbeifahren an einem stillen Wege, wo er halb abgewendet stand, das Gesicht von einem breiten Hute verdeckt.

Jetzt erschien er plötzlich unter ihnen; er schritt durch die gedrängten Reihen, daß man ihn mit ausgestreckter Hand fast hätte berühren können, und seine Blindheit bildete einen erhabenen Gegensatz zu den anderen gewöhnlichen und alltäglichen Gesichtern. Er folgte unmerklich der Führung der neben ihm gehenden Dame. Jener Frack, den auch die Holländer noch immer bei Hochzeiten tragen, und der nicht halb so unkleidsam ist, wie manche Schwärmer für Gehröcke uns glauben machen wollen (einer, der in einer weißen Kravatte wie ein Kellner aussieht, wird in einer roten einem Stallknecht gleichen), jener Frack, der gleich den meisten vielgeschmähten Übeln alle Angriffe überlebt, saß leicht und nicht anmutslos auf Elias kräftiger Gestalt. Die blonden Locken fielen in glänzenden Wellen über seine Schultern, und der Bart, den kein Messer je berührt, lag seidenweich auf der männlichen Brust. Das goldene Blond hüllte das Haupt des Blinden in eine Glorie von Sonnenlicht; er schritt aufrecht, mit sicherer Ruhe auf den ebenmäßigen Zügen, einher, und als er sich wandte, um in dem Halbkreise der Verwandten, welche um die zwei Hauptpersonen gruppiert waren, seinen Platz einzunehmen, da leuchteten seine blicklosen Augen in der ganzen Pracht ihrer unergründlichen Tiefe — wie wolkenverschleierte, durchsichtige Seen — über die Alers und die Lossells und über alle, die groß und klein dazu gehörten, kurz über das ganze, geldreiche, handeltreibende, verdienstvolle und doch so gemeine Koopstad. ›Gott steh uns bei!‹, murmelte eine magere alte Base in schwarzem Atlaskleide, eine jener Basen, die wir alle fürchten und doch respektieren müssen, weil sie ihr Geld, wem sie wollen, hinterlassen können. Sie faltete die dünnen Hände fest um das goldverzierte Psalmbuch, und ihr Kinn zitterte. Die jüngeren Damen von Koopstad wechselten keine spöttischen Blicke mehr. Sie alle sahen nur Elias an. Die Braut war vergessen.

Alle Welt schaute nur Elias an. Im Hintergrunde der Kirche, in den Winkeln und an den Wänden entlang hatten sich die Leute erhoben, sie standen auf den Zehen und reckten die Hälse über die Schultern und Köpfe, die ihnen die Aussicht verwehrten. Etwas Ergreifendes war an der Erscheinung dieses blinden Baldur, das sie zur Bewunderung hinriß. Sie sahen ihn erschreckt und vorwurfsvoll an, denn er war ja von ihrer Art und stand doch außerhalb derselben, aber sie wandten trotzdem keinen Blick von ihm ab, als er sich auf seinen Sitz niederließ. Nur wenige bemerkten, daß Hendrik über den für seine Braut hingestellten Schemel stolperte, und noch wenigere bemerkten Cornelias ungeduldiges Stirnrunzeln. Niemand dachte an Cornelia. Alles dachte an Elias und blickte nur auf ihn.

Plötzlich schien Elias sich daran zu erinnern, daß er in der Kirche sei. Er war schon seit vielen Jahren nicht mehr dort gewesen. Ganz unvermittelt sank er in die Knie, und in seine eigene ungestörte Stille Worte hinaussprechend, die er für völlig

Digitized by Google

unhörbar hielt, die aber in den gedämpften Tönen seiner glockenhellen Stimme klar und deutlich durch den Raum drangen, sagte er:

»Lieber Gott, segne Hendrik und Cornelia. Und segne mich. Segne auch Hubert draußen in China. Und mache alle glücklich und gut.«" —

Der so seltene große Humor, diese Verschmelzung von Tragik und Komik, hat seit langer Zeit kein bedeutenderes Buch geschaffen, als den Gottes-Narren von Maarten Maartens. Es ist ein edles und gutes Buch, eine stolze und reine Dichtung, das dem Leser viel mehr noch bieten wird, als er aus meiner Besprechung vermuten kann. A.

Walter Wendrich. Roman aus der Gegenwart von Maurice Reinhold von Stern. I. Band. (Zürich, Verlag von „Sterns literarischem Bulletin der Schweiz").

Der biographische Roman hat gegenwärtig in der deutschen Literatur nur wenige Vertreter mehr. Ich entsinne mich aus den letzten Jahren meiner kritischen Thätigkeit eigentlich nur eines einzigen, des „Wahrheitssuchers" von Franzos, der mir einen Eindruck hinterlassen hätte. Kein Wunder auch, daß wenig biographische Romane geschrieben werden: im Grunde kann ja jeder Dichter nur einen schreiben, und unsere alten Herren schreiben jetzt lieber ihre Biographien, während die Jungen noch nicht über das nötige Leben verfügen. Maurice Reinhold von Stern ist, soviel ich weiß, der erste von ihnen, der sich der namentlich in England (ich erinnere an Fielding, Smolett, Bulwers „Pelham", auch Currer Bells „Waise von Lowood" u. s. w.) vielgebrauchten, aber auch in Deutschland (man denke an „Wilhelm Meister", und den „grünen Heinrich") meisterhaft verwendeten Form bemächtigt. Man merkt Sterns Arbeit ohne Zweifel den Lyriker an, die zahlreichen lyrischen Partien sind sicher das beste an ihr, wie sie dies auch in Hippels Romanen und Bogumil Goltzens „Buch der Kindheit" sind, die hier wegen der Landsmannschaft zum Vergleich heranzuziehen wären, doch sind auch manche Charaktere wenigstens fesselnd und viele Situationen sowohl dichterisch wie kraftvoll dargestellt. Der biographische Roman erlaubt kein langes Verweilen, da er alle Verhältnisse stets nur in Beziehung auf das Leben des Helden darzustellen hat, und unter diesem Umstand leidet meist sein künstlerischer Wert, wie es z. B. auch der zweite, Münchner Teil des „Grünen Heinrichs" beweist. So ist auch Sterns „Wendrich" überreich an Wechsel der Örtlichkeiten und Gestalten, aber in dem Helden selbst steckt soviel Zielbewußtes, fast eine Tendenz, daß man ihm gern durch seine Erlebnisse in der Heimat und in den Vereinigten Staaten folgt. Diese Erlebnisse scheinen die des Verfassers zu sein, und man wird ihm wohl vielfach entgegenhalten, daß die künstlerische Phantasie, die künstlerische Kompositionsgabe eine zu geringe Rolle bei ihrer Gestaltung gespielt; das kann aber nicht hindern, das Werk als eine der hervorragenden Erscheinungen neuester Zeit anzuerkennen. Ein entscheidendes Urteil wird freilich erst möglich sein, wenn der zweite Teil vorliegt. Adolf Bartels.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus Berlin schreibt man uns:

Die Fabel des „Examens" von Heinrich Lee, welches das Lessing-Theater brachte, ist eine fidele Studentengeschichte. Ein Studiosus möchte gern heiraten. Er ist mit einer sächsischen Professorentochter versprochen. Er steht vor dem Examen, und das Examen wird über die Möglichkeit seiner Heirat entscheiden. Aber der Professor, der ihn prüfen soll, hat sich selbst ein bischen in die Sächsin verguckt. Nun ist er in einer peinlichen Verlegenheit. Läßt er den Studio durchfallen, so kann er sich eher Hoffnung machen. Läßt er ihn bestehen, so ist das Mädchen für ihn verloren. Vielleicht hat er, als das Examen herannaht, wirklich die Absicht, den Kandidaten durchfallen zu lassen. Aber der kommt ihm zuvor. Er hält ihm in Form einer geforderten Antwort eine Standpauke über Pflichten und Herzensangelegenheiten, der Professor wird gerührt und sagt ihm nach beendigter Konferenz mit einem verständnisinnigen Händedruck: wir haben das Examen beide bestanden.

Die Fabel der „Drohnen" von R. Stratz, welche das Deutsche Theater brachte, ist eine traurige Dekadentengeschichte. Ein Angehöriger eines alten Adelsgeschlechtes ist aus Mangel an nützlicher Beschäftigung in die Hände von Wucherern geraten. Er verspielt kalt lächelnd sein Vermögen. Aber er hat die Noblesse seines Geschlechtes so wenig verloren, daß er Gelegenheit findet, überall das Sprichwort von dem Glück in der Liebe, das sich dem Unglück im Spiele gesellt, bestätigt zu sehn. So auch bei der jungen Frau eines Millionärs, welche dieser aus dem Bohemeleben in seine Kreise gezogen hat. Er hat sich mit der jungen Frau schon sehr tief eingelassen, da kommt der Millionär ihm auf die Schliche. Er hat ein Gemüt wie ein mexikanischer Revolvermensch: er verleitet den Grafen zu wahnsinnig hohem Spiel, der Graf verliert, der Millionär verpflichtet den Wucherer, ihm nichts mehr zu geben, der Graf hat nichts, er kann seine Ehrenschulden nicht mehr einlösen — er muß sich erschießen. So wenigstens rechnet der kalte Millionär. Aber er verrechnet sich, er überschätzt den Grafen. Dieser läßt sich zunächst dazu bestimmen, der jungen Frau Adieu zu sagen — er thut dies, indem er auf Befehl sich moralisch stellt und sich also bei ihr lächerlich macht. Aber das nutzt nichts, — denn er hat sich, wie gesagt, schon zu tief mit ihr eingelassen, und sie merkt seine Komödie, wie der Mann ihre Schande merkt. Darum besteht dieser wiederum auf dem gütigst vorgeschlagenen Selbstmord. Doch er verrechnet sich zum zweiten Male. Der Graf erschießt sich nicht — sondern heiratet eine Million, die ihm der Wucherer hinten herum angetragen hat. Die „Drohne" hat ihren Weg vollbracht, der Herbst ist gekommen, sie fällt ab.

Ich habe von beiden Stücken die Fabel erzählt und nicht mehr, weil sie in beiden Stücken das Ganze ist. Es sind beides Theaterstücke, die nur auf die Wirkung gearbeitet sind. Das Stratzsche Stück hat etwas mehr Ansätze zur Dichtung; das Leesche etwas weniger. Jenes wirkt durch das Kreuz und Quer der Szenen und das stofflich interessante Milieu, dieses auch durch die geschickte Zusammenstellung der Dialekt-Redensarten und der Dialekt-Witze. Die Handlung in jenem Stück leidet an besagter amerikanischer Romantik, in diesem leidet sie an einer starken Absichtlichkeit. Der bedeutendste Vorzug jenes Stückes ist, daß es Herrn Reicher eine seiner besten Rollen gab; der bemerkenswerteste Fehler dieses Stückes ist, daß es seine Hauptfigur, den Professor — — Kant nannte.

Oskar Bie.

* Das Sündigen wider den Geist des Dichters auf der Bühne.

Vor einiger Zeit machte eine Aufführung von Schillers „Kabale und Liebe" am „Deutschen Theater" zu Berlin in der Presse von sich reden. Nicht weil sie übermäßig gefiel. Das Gegenteil war der Fall gewesen, darüber war die Kritik einig. Allein man untersuchte mit einigem Eifer den Grund des Mißlingens. Da stellte man denn fest, daß die Direktion ein Experiment gewagt hatte — auf gut Glück: man hatte versucht, das alte, oft betrachtete Bild in einen neuen Rahmen zu spannen, man spielte Schillers Jugendwerk in modernem Stil. Das Pathos des Dichters wurde ausgetilgt, seine Überschwänglichkeiten, soweit es irgend ging, beseitigt, der Gesprächston so nüchtern gegeben, wie nur möglich, die rauhkräftige Profilzeich-

Digitized by Google

mung der Charaktere sanft schattiert, verwischt — kurzum, es sollte ein ganz neuer Eindruck erzielt, etwas verblüffend Neues aus dem Schillerschen Stücke herausgeschaffen werden.

Das Experiment einer künstlichen Modernisierung mißlang, und das war gut.

Es war gut, weil auf den Theatern diese unangebrachte Erneuerungssucht bereits zu einem Übel geworden ist, dem man entgegentreten sollte.

Man hat es hier auf den ersten Blick lediglich mit einer Stilwidrigkeit zu thun. Es steckt aber mehr dahinter, nämlich eine Machtfrage zwischen dem lebendigen darstellenden Schauspieler und dem toten Dichter, oder allgemeiner gesagt, zwischen unserer Geist- und Empfindungswelt und der des Schöpfers.

Ein namhafter Schauspieler und Bühnenleiter sprach sich einmal mir gegenüber belehrend über diese Frage aus. Mitterwurzer hatte uns den „Tell" vorgespielt — „genial" natürlich. Ich äußerte nun die Meinung, wenn Schiller diesen Tell sähe, müßte er sich wohl einige Zeit besinnen, ob das eigentlich sein Tell sei, wie er ihn sich schöpferisch gedacht, wie er ihn wollte. Das mag sein, wurde mir erwidert, aber ist es nicht gerade das Großartige dieses Genies, daß er einen durch und durch originellen Tell schafft? Er spielt Ihnen den Tell sechsmal hintereinander, und immer ists ein anderer, immer neu, immer verblüffend. Ich hielt dem entgegen, es komme doch nicht darauf an, stets einen möglichst eigenartigen, nie gesehenen Tell vor Augen zu stellen, sondern dem Dichter nachstrebend zu schaffen. Die höchste künstlerische That wäre doch nicht, einen Tell von Mitterwurzers Gnaden zu gestalten, sondern den von Schillers Gnaden. Das ließ man mir aber nicht gelten. In der Theorie höre sich das ganz schön an, die Praxis der Bühne aber verlange etwas anderes. Sei es denn nicht wünschenswert, daß uns die Gestalten unserer Dichter durch die originelle Auffassung des darstellenden Künstlers immer wieder interessant gemacht und menschlich näher gebracht würden, indem man sie mit „moderner Empfindung" beseelte? Das Publikum verlange dies auch. Es gehe doch nicht ins Theater, um Schillers „Tell" wieder und wieder zu sehen — es wolle Mitterwurzer sehen, oder sonst einen berühmten Künstler. Wie wolle aber einer auf Berühmtheit Anspruch machen, wenn er nicht ein „ganzer Kerl" sei, der aus dem alten Stück etwas Neues heraushole.

Da ist etwas Wahres daran. Es fragt sich aber nur, was von Kunst wegen dazu zu sagen ist. Das „Publikum" hat das deutsche Theater nicht geschaffen, sondern die deutsche Kunst. Die deutsche Literatur ist groß geworden nicht „aus Rücksicht auf das Publikum", sondern ohne Rücksicht darauf. Deshalb ist es keine ernste Frage: was wir höher anzuschlagen haben, die Befriedigung der flüchtigen Tagesneugier des gewöhnlichen Theaterbesuchers, oder die Erhaltung der echten dichterischen Auffassung, die in den anerkannten Werken unseres Bühnenschrifttums niedergelegt ist.

Nun ist zunächst eines nicht zu übersehen. Theaterstücke haben wie die Bücher ihre Schicksale. Alles Irdische ist vergänglich. Auch die Dichterwerke sterben. Das ewige Leben ist nur sehr wenigen Geisteserzeugnissen geschenkt. Ein Kunstwerk lebt genau so lange, wie es mit uns lebt, und wir mit ihm. Es wirkt auf uns um so lebendiger, je enger die Gemeinschaft der Empfindungen ist, die von dem Dichter ausgingen und noch ausgehen und unseren eigenen, mit unserem Fleisch und Blut, unseren Gedanken, unserer Erziehung zusammenhängenden Empfindungen. Nun giebt es Schöpfungen, in welchen so viel Ewig-Menschliches, Unsterblich-Wahres niedergelegt ist, daß sie dadurch selbst allem Ermessen nach unsterblich sind. Aber deren besitzt jedes Volk, wenn es überhaupt damit begnadet wurde, eine, zwei, vielleicht drei. Wir denken z. B. an „Faust". Weitaus das meiste, was wir gemeinhin „klassisch" nennen, wird durch keine Kunst, nicht durch den kühnsten Schauspieler, nicht durch elektrische Ströme am Leben erhalten werden, worunter wir, wie gesagt, das Mitleben unseres Ichs, das Aufgehen unserer eigenen Gedanken- und Empfindungswelt in der des Dichters verstehen. Wir belügen uns selbst, wenn wir uns sagen, Schillers „Kabale und Liebe", oder gar seine „Räuber" könnten auf uns ebenso oder annähernd so wirken, wie auf die Menschen, die vor mehr als hundert Jahren sich an diesen Stücken begeisterten. Man frage sich doch einmal genau, was wir bei einer Aufführung etwa des „Kaufmanns von Venedig" eigentlich empfinden? Mit diesem Stück aus dem 16. Jahrhundert hat die Schauspielkunst das Mögliche und Unmögliche gethan. Einen „großartigen" Shylock zu spielen, ist ja der Ehrgeiz jedes Charakterdarstellers. Man hat bald ein blutiges Schauerstück, bald ein Lustspiel, bald eine übermütige Posse, bald ein Mischmasch aus allem daraus gemacht. Aber wie es auch dargestellt wird: genießen wir dabei wirklich eine echte, rechte, unser ganzes Gefühl beherrschende Empfindung, leben wir geistig mit dem Dichter? Alle Schulgelehrten werden entrüstet sagen: wie kann man so etwas über Shakespere schreiben, über unseren Shakespere, über den größten Dramatiker aller Zeiten, den unsterblichsten aller Dichter! Gemach, muten wir unserer Phantasie doch nur eine Kleinigkeit zu, einen Katzensprung. Stellen wir uns einmal vor, wir wüßten gar nichts von Shakespere — es gibt ja Millionen, die thatsächlich nichts von ihm wissen — und denken wir weiter, ein uns noch unbekanntes Stück, also eine Novität, betitelt der „Kaufmann von Venedig", würde vor uns aufgeführt — wie würde das Stück auf uns wirken?! Wir würden einfach an dem Verstand des Direktors zweifeln, der uns eine solche blutrünstige Phantasiegeburt zuzumuten den Mut hätte. Und dennoch sind wir darüber einig: wenn dieses Stück ein Kunstwerk ist, muß es als solches auf uns wirken, ob nun der Verfasser Shakespere heißt oder Sudermann, Meier oder Müller. Wollen wir heute urteilen, wie dieses Stück als solches auf das Volk wirkt, so müssen wir uns unter die Galeriebesucher mischen, welchen der Verfasser als solcher gleichgiltig ist. Man wird da finden, daß die Leutchen, die aus etwas feinerem Stoffe sind, kühl bleiben, oder aber sich abgestoßen fühlen. Das Stück bleibt ihnen fremd und deshalb unsympathisch. Anders freilich die Leute aus rohem Stoff. Der Metzgergeselle hat ein großes Gaudium an der Prellerei des rachgierigen Juden. In ihm lebt eben noch ein Teil der derben Empfindungswelt der Menschen, zu deren Vergnügen vor rund dreihundert Jahren Shakespere seine Komödie verfaßte und spielen ließ. Wir, die Gebildeten, die wir schrecklich viel gelesen haben, wir urteilen nicht nach der Wirkung des Stückes an sich, wir halten uns an den Namen Shakespere, und unser Wohlgefallen wird wesentlich bestimmt durch unser literarisch-historisches Interesse. Wir wissen, wer Shakespere war, oder glauben es zu wissen. Jedes seiner Stücke ist uns mehr oder minder merkwürdig, allein schon durch sein Alter, durch die Wichtigkeit seines Verfassers für die Entwickelung des Theaters überhaupt. Wir täuschen uns über die Ursache unseres Wohlgefallens, über unsere eigenen Empfindungen. So kommt die Merkwürdigkeit einer Kunstlüge zustande. Ein Stück gefällt uns ganz ehrlich, begeistert uns sogar vielleicht, das an sich, d. h. als Kunstwerk ohne literaturgeschichtlichen Hintergrund uns wahrscheinlich abstoßen würde, weil zwischen der Anschauungs- und Empfindungswelt, aus der heraus und für die es einst geschaffen wurde, und unserem eigenen lebendigen Gedanken- und Gefühlskreis die verbindenden

Digitized by Google

Fäden längst gerissen sind. An ihre Stelle trat eben das literar-historische Interesse.

Wie verkehrt es nun ist, künstlich solche gerissene Fäden wieder anknüpfen zu wollen, zeigt uns deutlich die Art, wie man seither ein anderes Shakespere-Stück auf der Bühne lebendig zu erhalten suchte: „Der Widerspenstigen Zähmung". Die Derbheit, womit die ungeberdige Käthe zur willenlosen Ehedienerin von ihrem Ritter und Gemahl Petruchio gezähmt wird, hat zweifellos den an rauhe Sitten gewöhnten Zeitgenossen des Dichters sehr gefallen: sie mag an gar manchem Ritterhofe Alt-Englands vorbildlich gewirkt haben. Wir aber „zähmen" die Frauen nicht mit der Peitsche in der Hand.

Zahlreiche Bearbeiter des Stückes versuchten nun, es nach ihrer Meinung „genießbar", d. h. modernem Empfinden gerecht zu machen, indem sie milderten, beseitigten, einschoben. Man arbeitete damit nach Kräften dem Geiste des Dichters entgegen, und das Stück wurde innerlich immer unwahrer, immer haltloser, einfach dumm. Aber man wollte es nun einmal durchaus am „Leben" erhalten. Da erwarb sich Kohlrausch ein Verdienst durch eine neue Bearbeitung, die mit der Verlogenheit der seitherigen Darstellungsweise aufräumte. Er sagte sich, daß diese Posse entweder in dem Geiste gegeben werden muß, aus dem heraus sie entstand, oder gar nicht. Der Erfolg sprach für die Richtigkeit des Grundsatzes der Wahrung des historischen Geistes. Die Theater, die sich zu einem Versuch mit der Kohlrauschischen Bearbeitung entschlossen, hatten damit einen Erfolg. Das Stück wirkte doch wenigstens wieder als etwas echtes, als etwas, das uns das Empfinden einer alten Zeit vergegenwärtigte, wenn es auch nicht unserem eigenen entsprach.

Wir ziehen daraus den Schluß: der Dichter muß Recht behalten, die Bühne darf seinem Geiste nicht Gewalt anthun. Ist ein Drama für unsere Empfindungswelt abgestorben, so lasse man die Toten ihre Toten begraben; es sei denn, daß ein lebhaftes literarhistorisches Interesse sich zu seinen Gunsten geltend macht. Dann aber ist auch nur ein Stil für die Aufführung angebracht: der historische. Wir meinen das nicht in dem strengen Sinne, daß die Bühne dann auch äußerlich in ihrer Einrichtung den Zustand einer vergangenen Zeit wiederzugeben hat, nein, lediglich auf die reine Spiegelung des Geistes, aus dem der Dichter sein Werk gestaltete, kommt es an. Wird das Publikum zu dieser Anschauung erzogen — und die Bühnen können erziehen, wenn sie nur wollen — so wird es die schauspielerische Leistung bei der Darstellung des Tell, Wallenstein, Hamlet u. s. w. nicht darnach beurteilen, ob sie „modern" ist, d. h. durch irgend eine absonderliche Auffassung auffällt, vielmehr wird es umso befriedigter sein, je überzeugender der Künstler das gibt, was der Dichter wollte, was diesem als ideale Verkörperung vorschwebte. Nur wenn dies geschieht, wird das Echte „der Nachwelt unverloren" bleiben.

Bernh. Westenberger.

Musik.

* Wichtigere Musikaufführungen.

Aus Berlin schreibt man uns:

In der letzten Zeit sind einige Musikaufführungen in Berlin besonders bedeutungsvoll gewesen. Richard Strauß brachte in einem seiner philharmonischen Konzerte drei Stücke der zweiten Mahlerschen Symphonie (Gustav Mahler ist Dirigent der Pollinischen Oper) an die Öffentlichkeit, die ebenso starken Beifall wie Widerspruch erregten. Das ist immer ein Zeichen sowohl dafür, daß das Stück anregte, als dafür, daß das Publikum teilnehmender wird. Der erste Satz der Mahlerschen Symphonie ist mit das Kühnste, was an naturalistischer Musik bis heut geleistet worden ist. Der Komponist scheut sich nicht, musikalische Empfindungen ohne jede Rücksicht auf traditionelle Formen durchzuführen und verstärkt sein Orchester, wie ein junger Berlioz. So gewaltig schmettert sein Naturalismus drein, daß er stille Seelen und formalistische Naturen sofort zum Widerspruch reizt. Es ist gewiß vermessen, die Zukunft dieser Musik zu prophezeien; es hängt da viel von der Entwicklung ihres Vertreters selbst ab. Aber das muß man sagen: in der Kühnheit des Ausdrucks, in der Vermischung z. B. verschiedener Tonalitäten, die wie Farben in einander fließen, eröffnen sich neue Perspektiven, die für die weitere Entwicklung unserer absoluten Musik äußerst fruchtbar erscheinen. Das war eine dankenswerte und mutige Anregung.

Dann möchte ich hier die beiden Not-Aufführungen von Opern in Konzerten erwähnen, die wir kurz hintereinander erlebten in gerechter Opposition gegen die diesjährige Unfruchtbarkeit unserer königlichen Oper. Ich verbreite mich über diesen Gegenstand ausführlicher in unsrer Berliner Beilage, auf die ich hier verweisen will. Es handelt sich um den „Rubin" von Eugen d'Albert und den „Guntram" von Richard Strauß. Jener ward stückweise im letzten Wagnervereinskonzert, dieser ebenso im letzten philharmonischen Konzert aufgeführt, womit dieser Zyklus einen besonders glänzenden Abschluß fand. Selbstverständlich lassen sich Bühnenwerke, wenn sie „rezitatorisch" vorgetragen werden, niemals in ihrem eigentlichen Wert beurteilen. Das Herausreißen einzelner geschlossener Teile, die aus formalen Gründen notwendige Anders-Ordnung, die Unthätigkeit der Sänger, das Fehlen des Bühnenbildes — das ist alles nicht so leicht zu überwinden. Die Szene, da sich die Fee aus dem Rubin entfaltet, muß minder dramatisch erscheinen, wenn man diesen Prozeß nicht sieht. Der Schluß von „Guntram", welcher weite Strecken dem eindrucksvollen Spiel der Sänger offen läßt, muß auf der Bühne eine zehnfach so starke Wirkung ausüben. Wenn dieser sich dennoch einen überaus herzlichen stürmischen Beifall holte und alle Zuhörer in jene Verzückung versetzte, die nur die edelste Musik in uns hervorzurufen im stande ist, so ist dies ein Beweis für die Fähigkeit gerade unserer modernen Opernmusik, auch blos in ihrer symphonischen Gestaltung wahr und einheitlich zu wirken — da sie nicht die Bühnenvorgänge begleitet, sondern sie in die Sprache des Orchesters übersetzt.

Oskar Bie.

Aus Mailand wird berichtet, was einer großen Gemeinde in Deutschland kaum glaublich scheinen wird — Mascagni ist mit seinem neuesten Werke in Italien selber, man muß wohl sagen: durchgefallen. »Silvano«, sein »dramma marinaresco« hatte auf der Skala nicht einmal einen Achtungserfolg; Zischen und Pfeifen ertönte. Von der Handlung, die sehr an die Cavalleria erinnert, aber — keinen Verga zum Verfasser gehabt hat, dürfen wir billig schweigen. Hören wir aber, was Paul Marsop über die Musik meldet:

„Es drängte Mascagni — so sagen die italienischen und nicht italienischen Zeilenschreiber des Herrn Sonzogno — nach dem philosophisch-mystischen Fluge, den er mit »Ratcliff« genommen, wieder sich ganz dem Zuge seines eigensten Künstlertemperamentes hinzugeben, und so ergoß er denn Ströme von Melodien in die Partitur des »Silvano«. Andere sind der Ansicht, der »Ratcliff«, diese aus sieben Erzählungen, einem Duell und drei Morithaten bestehende Versuchsschöpfung der romantisch-musikalischen Backfischjahre Mascagnis, sei nur deshalb mit neu aufgeputzter Instrumentation über die Bretter gegangen, weil der Komponist zu praktisch sei, um »etwas umkommen« zu lassen; andere haben die Überzeugung, daß mit dem »Silvano« schlechtweg versucht werden sollte, ob das Rezept, nach welchem die »Cavalleria« gefertigt ist, nicht noch einmal in der Erwartung eines gleich rauschenden und klingenden Erfolges anzu-

Digitized by Google

wenden wäre — daß jedoch die Ströme von Melodien ausgeblieben seien, weil Mascagni diesmal in der Auswahl und Verwertung der inzwischen mehr bekannt gewordenen napolitanischen und sizilianischen Volksweisen weder so dreist noch so glücklich gewesen sei wie ehemals. Möglich, daß ein kouplet-artiger Gesang, den der Titelheld im zweiten Aufzug vorträgt, es zu einer gewissen Popularität bringt — allerdings vermutlich weniger im Bereich des Theaters als im Gebiet der Welt, in der man sich gar zu gut unterhält. Der Rest ist sattsam bekannte Mascagnische Manier: sentimentale oder scharf zugespitzte Floskeln aus den Opern Gounods oder Bizets, jeweilig in bescheidener Anlehnung an Donizetti und Verdi tadenziert, durch gesuchte, oft harte harmonische Ausweichungen hier und da notdürftig interessant gemacht, im kindlichen Aneinanderreihen kurzer, parallel gestellter Glieder sorglos zusammengefügt oder zu einem zähen arioſen Brei verrührt, das Ganze dann durch willkürlich und geschmacklos verschobene Rhythmen »belebt«. Nur daß die eigentliche Kompositionstechnik des »Silvano« noch schlotteriger ist als selbst diejenige der »Rantzau«: streckenweise offenbart sich eine Flüchtigkeit der Arbeit, der man zuviel Ehre anthun würde, wenn man sie schlecht untermalt nennen wollte. Von einer auch nur leidlich gewissenhaft durchgeführten Deklamation in den Singstimmen ist keine Rede. Im Orchester herrscht zumeist eine öde Homophonie vor; kleinliche Imitationen billigster Art zwingen dann dem Hörer gelegentlich ein Lächeln ab. Daß die Violinen oder die Holzbläser recht oft in aller Bequemlichkeit mit dem Gesange mitgehen und dazu ein nicht sehr geistreich gesetzter Baß notdürftig herangequält wird, braucht wohl kaum gesagt zu werden. Im übrigen ist die Instrumentation etwas weniger lärmend als diejenige der »Cavalleria«, obwohl Posaunen und Pauken immerhin mehrfach ohne Not behelligt werden. Auch die andauernde Verwendung der Harfen wirkt ermüdend. Im zweiten Aufzuge sind allenfalls einige Ansätze zu einer nicht üblen, geeigneten Stellen aus der neueren Opernliteratur nachempfundenen Tonmalerei zu verzeichnen; Verdis »Aïda« und die Partituren von Massenet und Délibes haben hier dem Komponisten das Material zu etlichen nicht unglücklichen Nachbildungen geliefert." (Allg. Ztg.)

Marsop erinnert daran, wie die ersten Zweifler an Mascagnis Größe (zu denen auch der Kunstwart gehörte) beschimpft und verketzert wurden, und wie schnell sich nun das Blatt wendet. Freilich, er hält's nicht für unmöglich, daß bei der Stärke der Influenza Mascagnitis selbst der „massive" „Silvano" bei uns noch baß bewundert werde. „Wer hat noch Lust, der zunehmenden Verwilderung des Geschmacks gegenüber für die höhere Bestimmung der Szene mit einigem Mute und vor allem mit einiger Konsequenz einzutreten? Es nützt doch nichts — sagen die werten Herren Kollegen. Freilich nützt es nicht mehr viel; es ist durch Nachgiebigkeit am unrechten Ort so arg gesündigt worden, daß auf dem Gebiete der idealen Kritik in absehbarer Zeit schwerlich viele Blütenträume reifen werden. Das entbindet Sie aber, meine Herren, nicht von der Verpflichtung, Ihre Schuldigkeit zu thun! Es wäre hoch an der Zeit, daß man im Vaterlande Mozarts und Webers den Mascagniaden gegenüber in gebührender Weise endgiltig Stellung nähme. Wollen wir dem von der Natur so überreich ausgestatteten musikalischen Genius Italiens in einem Meister unsrer Tage huldigen, so ist es uns eine Freude und eine Ehre, mit erhobener Stimme zu rufen: Evviva Verdi!"

* Die deutsche Kammermusik zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts.

Unter dieser Überschrift veröffentlicht Hugo Riemann einen lesenswerten Aufsatz in der „Sängerhalle". Darin wird in das unsichere Dämmerlicht, das noch immer über der Entwicklung der Instrumentalmusik, wie überhaupt über der belangvollsten Reformperiode der Musikentwicklung um die Wende des 16. und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts lagert, geleuchtet. Der Wichtigkeit des Gegenstandes wegen wollen wir von Riemanns Aufsatz hier wenigstens die Ergebnisse mitteilen. Den Untersuchungen können wir leider nur andeutungsweise folgen.

Riemann beabsichtigt, demnächst bei Augener in London eine Auswahl ältester Instrumentalkompositionen (Pavanen, Gaillarden, Intraden, Kanzonen, Sonaten, Allemanden, Kourranten u. s. w.) in Partitur und Stimmen herauszugeben. Er will damit den praktischen Beweis erbringen, daß die auf den ersten Blick verwunderliche Thatsache, „daß die deutschen Komponisten nur sehr allmählich und halb widerwillig im Laufe des 17. Jahrhunderts die Sonaten- und Kanzonenkomposition nach italienischem Muster annahmen, sich hinlänglich dadurch erklärt, daß die von ihnen erweiterten und veredelten Tanzformen ihnen genügende Gelegenheit zur Bethätigung ihrer Schaffenskraft im hochkünstlerischen vier- bis sechsstimmigen Satze gaben, so daß sie in der Verbreitung des vorerst nur zwei- bis dreistimmigen Satzes mit Kontinuo (Generalbaß) wohl kaum einen Fortschritt erblicken konnten." Möchte Riemanns verdienstvolles Unternehmen auch sozusagen den unverfälschten Wein jener alten Kunst uns darreichen: wir meinen den völlig integern alten Notentext, ohne die leiseste Retouche und Übermalung (wenigstens im laufenden Texte selber), daneben aber auch auf alle Fälle in möglichst technisch zugänglicher, vereinfachender, das Lesen erleichternder Bearbeitung, wie Übertragung der Stimmen in unsere gebräuchlichsten Schlüssel, der Notenwerte in unsere heutige Mensurierungsauffassung u. s. w.

Hören wir nun Riemann selber:

„Eines der dunkelsten Gebiete der Musikgeschichte ist bislang die Zeit der Anfänge der Instrumentalmusik, die Zeit der Entstehung der ersten vom Wortsinn und Versrhythmus nicht bestimmten, sondern aus rein musikalischen Gesetzen erwachsenen Formen der absoluten Musik. Was in den bekannten großen Musikgeschichtswerken zu finden ist, läuft immer darauf hinaus, daß Tänze verschiedenen Charakters bereits im 16. Jahrhundert instrumental nachweisbar sind (teils mit Text, aber ad libitum durch Instrumente auszuführen, teils gleich für Instrumente — besonders Laute — geschrieben), daß auch schon im 16. Jahrhundert die fugenartige Komposition in Nachahmung des Vokalsatzes, bei dem sie durch den successiven Vortrag derselben Worte durch die verschiedenen Stimmen naturgemäß entstand, auf instrumentalem Gebiete versucht wurde. Eingehenderer Berücksichtigung hatte sich übrigens seitens der Historiker eigentlich nur die Orgelliteratur dieser Epoche zu erfreuen, welche ziemlich gründlich bis zurück ins Ende des 15. Jahrhunderts verfolgt und in zahlreichen Beispielen den Spielern unserer Zeit zugänglich gemacht wurde. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts zweigt sich dann von der Orgelliteratur allmählich eine besondere Klavierliteratur ab, die nun neben der Orgelliteratur das Interesse der Historiker in Anspruch nimmt und zwar in einer so unberechtigt überwiegenden Weise, daß darüber die bereits vor 1600 durch eine stattliche Menge selbständiger Werke vertretene Musik für mehrere Instrumente beinahe ganz übersehen worden ist."

Die große Bedeutung der Tanzstücke für die Entwicklung der Instrumentalmusik, erörtert der Verfasser weiter, ist in sonst verdienstlichen Monographien, die sich mit jener Zeit befassen (z. B. in G. von Wasielewskis einschlägigen Büchern) in unbegreiflicher Weise unterschätzt, ja übersehen worden. Selbst ein Spitta hat da im Dunkeln getastet, meint er doch in seiner Bach-Biographie (Bach I S. 681), daß es erst des Eingreifens der „Klavierkünstler" bedurft hätte, „den bildungsfähigen mu-

Digitized by Google

sikalischen Gehalt der Tanzweisen aus dem Bereiche des verwilderten deutschen Kunstpfeifertums in die stillen reinlichen Räume der Hausmusik herüberzuretten". Allerdings gibt er ehrlich zu (S. 680, Anm.): „mir liegt zur Begründung meiner Ansichten freilich nur ein lückenhaftes Material vor. Wer die Lage kennt, in der sich die Musikgeschichte dem 17. Jahrhundert gegenüber befindet, wird dies verzeihlich finden." Allmählich jedoch, tröstet Riemann, begönne das Dunkel, das über der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts ausgebreitet ist, sich immer entschiedener zu lichten. Es stellt sich dabei klar heraus, daß keineswegs die „Klavierkünstler" die lange so hochgehaltene Kunstform der Suite geschaffen haben, daß diese vielmehr schon vor dem Ausbruch des dreißigjährigen Krieges gefunden worden war, und daß es bereits um 1600 eine mehrstimmige Hausmusik im schönsten Sinne des Wortes gegeben hat.

Diese seine Ansicht weiß der Verfasser so zu belegen, daß kein Zweifel länger dagegen aufkommen kann: bei diesen bisher ganz unbeachtet gebliebenen Erstlingsblüten deutscher Instrumentalmusik handelt es sich demnach wahrlich nicht um eine dürftige, primitive Tanzmusik, sondern um *Kunstmusik*, geschaffen von den ersten Tonmeistern der Zeit für die auserlesensten Kreise von Kennern und Liebhabern. So beweist schon mancher Titel und manche Vorrede auf den Sammelbänden dieser alten Tänze-Literatur, wie hoch die betreffenden alten Meister davon dachten, daß nämlich diese Tanzstücke in ihren Augen keineswegs als geringwertige Musik zum Tanzen galten, sondern vielmehr als gediegene Haus- oder Kennermusik nach unseren heutigen Begriffen. „So sagt z. B. Joh. Schultz, Organist zu Dannenberg, in der Vorrede seiner 1617 zu Hamburg bei Heinrich Carstens gedruckten: »Viertzig Newwe Außerlesene Schöne Liebliche Paduanen, Intraden und Galliarden mit vier Stimmen benebenst zwochorigen Passametzen mit 8 Stimmen,« daß er selbe geschrieben, damit man in Zusammenkünften nicht allein in Musica vocali, besonderen auch mit Abwechselung der Musica instrumentalis anmutige Sachen ohne Text mit wenig Personen lieblich musizieren könne. Johann Staden widmet seine »Neuen Pavanen, Galliarden, Kouranten, Balletten, Intraden und Kanzonen mit vier und fünf Stimmen« (Nürnberg 1618) den Herren Lukas Friedrich Beheim, Ph. und D. Harsdörfer, Gabr. Tucher, Gabr. und Seb. Scheuerl, Paul Beßler und Math. Schurer und redet dieselben also an: »Es haben E. E. und G. etliche Jahr ehrend mich zu dero gewöhnlichen und gantz löblichen musikalischen Kräntzleins exercitio für einen Organisten und Coadjuvanten nicht allein günstig gewürdigt« ꝛc. (sondern auch seine Kompositionen gelobt!). Georg Engelmann, Lipsiensis Academiae civis et musicus, widmet den ersten Teil seiner fünfstimmigen höchst kunstvoll gesetzten »sogenannten« Paduanen und Galliarden (Leipzig 1616 und 1617, zusammen 20 Paare thematisch zusammengehöriger Paduanen und Galliarden mit seltsamen Namen wie »Ancon,« »Zingi«, »Hermoso«, »Zibotte« ꝛc. enthaltend, ferner eine Kourante und zwei Intraden), vier Brüdern, sächsischen Prinzen, die bei ihm in Leipzig Musik studiert und »mit ihm diese und andere Sachen auf Streichinstrumenten gespielt«. Balthasar Fritsch aus Leipzig widmet ähnlich seine Primitiae musicales (ebenfalls »sogenannte« Paduanen und Galliarden, Frankfurt 1606) den Herzögen Adolf Friedrich und Johann Albert von Mecklenburg, »welche vordem sich oft an dieser seiner Musik ergötzt«. Melchior Franck widmet seine vier- und fünfstimmigen Pavanen, Galliarden und Intraden vom Jahre 1603 dem kunstsinnigen Landgrafen Moritz von Hessen, von welchem wir selbst hübsche freie Fugen (Composizioni leggiadre) und Pavanen für vier Instrumente haben, und seine sechsstimmigen neuen Intraden von 1608 dem Grafen Anton von Schwarzburg als besonderem Gönner der Instrumentalmusik. Johannes Ghro endlich rühmt in der Vorrede seiner »nach teutscher Art gesetzten« 30 neuen Intraden (Dresden 1604) dem edlen Herrn Rudolf von Bünaw auf Wesenstein, Blankenstein und Otterndorff, daß derselbe »seine bestallte Vokal- und Instrumental-Musika sich jährlichen etwas merckliches kosten lasse.« Am stolzesten führt wohl Samuel Scheidt seine vier- bis fünfstimmigen Instrumentalstücke von 1621 (Paduana, Galliarda, Couranta, Allemanda, Intrada, Canzonetta ut vocant in gratiam musices studiorum potissimum Violistarum) in die Öffentlichkeit ein, indem er die 32 Gönner und Freunde, denen er das Werk widmet (jedem eine Nummer) also anredet: „audistis, auditos approbastis, approbatos expetistis" d. h. »Ihr hörtet dieselben, lobtet sie und wünschtet sie zu besitzen«. Johann Hermann Schein, 1616—1630 Thomaskantor zu Leipzig, gab 1617 ein Werk heraus: „Banchetto musicale", das nicht weniger als 20 fünfsätzige Suiten für fünf, bezw. (die beiden letzten Sätze jeder Suite) vier Instrumente enthält in der Ordnung: Paduane, Galliarde, Kourente, Allemande, Tripla (Nachtanz). Jede dieser Suiten hält die charakteristischen Motive, welche die Pavane aufgestellt hat, durch alle fünf in derselben Tonart stehenden Sätze fest, stellt also eigentlich eine Folge von vier freien Variationen desselben Themas dar. Allem Anschein nach ist Schein selbst der Erfinder der Suitenform (er betont in der Vorrede, daß die Stücke so geordnet sind, daß sie sowohl in tono als inventione korrespondieren). Daß er Nachahmer fand, beweisen z. B. die nicht gedruckten aber im Manuskript (in Kassel) erhaltenen »Neuen Pavanen, Galliarden, Balletten, Kouranten, Allemanden und Sarabanden« von Johann Neubauer (datiert Kassel 9. August 1649, dem Landgrafen Wilhelm von Hessen gewidmet), bestehend aus 8 Suiten (Nr. 1—3 vierstimmig, 4—8 fünfstimmig; Nr. 1—4 und Nr. 6 bestehen aus Pavane, Galliarde, Ballet und Kourante, Nr. 5, 7 und 8 sind sechssätzig. Neubauer unterzeichnet sich als Musicus instrumentalis; daß wir es trotzdem hier nicht etwa mit einem »verwilderten Kunstpfeifertum« zu thun haben, erweist der Vergleich mit Scheins und der Zeitgenossen Satzweise: dieselbe Gründlichkeit der Arbeit, nur etwas weniger schwerblütig und erheblich glänzender, sodaß die Fortentwickelung nicht zu verkennen ist."

„Ohne allen Zweifel", fährt Riemann fort, „die wichtigste und beliebteste Form der Instrumentalkomposition dieser Zeit ist die *Pavane* (Paduane, Padouana, englisch auch Pavin.) Praetorius, der sein berühmtes theoretisches Werk „Syntagma musicum" in den Jahren 1614 bis 1620, also mitten in der uns interessierenden Zeit herausgab, nennt die Pavane eine Art »bestendiger und gravitätischer Musik«, vergleicht sie der Symphonie und findet nichts sonderbares dabei, wenn eine Pavane in der Kirche zwischen zwei geistlichen Gesängen als Zwischennummer gespielt wird. Auch bemerkt er, daß bei den Engländern die Pavane noch »zum Tanzen gebraucht« werde — gewiß der sicherste Beweis, daß das in Deutschland nicht mehr der Fall war, sondern die Paduane zur rein musikalischen Form, zum Tonsatz von bestimmtem Charakter geworden war und zwar zum eigentlichen Repräsentanten des Pathetischen, Seriösen, Grandiosen.... Schon durch das ganze 16. Jahrhundert hatte man sich gewöhnt, der gemessen einherschreitenden Paduane eine fröhlich hüpfende *Gaillarde* anzuhängen, welche dieselben Themen im Tripeltakt reproduzierte und, um nicht den launigen Charakter zu gefährden, auf alle kontrapunktischen Künste Verzicht leistete. Die Gaillarde (Galliarde, Gagliarda) wird oft auch als Saltarello oder Romanesca bezeichnet und ist nichts anderes als der in allen Landen herkömmliche, dem Reigen angehängte Nachtanz (Springtanz, Proporz, Tripel).... Außer Pavanen und Galliarden kultivierten die alten deutschen Meister besonders die

Digitized by Google

Intrade (auch Aufzug genannt, franz. Entrée), ursprünglich fanfarenartige kurze Sätze für Trompeten zur Eröffnung von Festen, beim Eintritt hoher Herren ꝛc., um 1600 aber bereits ebenfalls zum Charakterstück von marschartigem Charakter geworden und wie Pavane und Galliarde auch für Streichmusik beliebt (Melchior Franck bestimmt seine Intraden vom Jahre 1608 für allerlei Instrumente, »sonderlich Violen)«. (Schluß f.)

Bildende Künste.

* Briefe über bildende Kunst.

Aus Berlin schreibt man uns:

Kaum hat unsere Kunst durch erneute unmittelbare Vertiefung in die Natur sich ihrer Formen und Erscheinungen insoweit bemächtigt, daß sie von naturalistischem Nachschreiben zu ihrer freiern Verwertung im Sinn eines bedeutend geschauten Ganzen übergehen kann, da macht sich schon der böse Feind der künstlerischen Entwickelung an sie heran: die Manier. Im allgemeinen pflegt diese Krankheit das Symptom der Ergreisung eines Stiles, seiner lebensfremden Erstarrung zu sein. Dürfen, sollen wir aus der Thatsache, daß sie bei uns jetzt auftritt, den Schluß ziehen, daß ein fester moderner Stil da ist, der bereits in unfruchtbare Erkaltung überzugehen beginnt? Ganz gewiß nicht. Vielmehr entspringt die Manier, die jetzt zu schalten anhebt, der Planlosigkeit des künstlerischen Strebens, dem Haschen nach dem Exzentrischen und Originellen. Es ist, mit andern Worten, keine organisch erwachsene, sozusagen gesunde Manier; sie ist gesucht und gewollt, sie ist künstlich und kokett. Die Schrankenlosigkeit des künstlerischen Schaffens artet in ihr zur Zuchtlosigkeit aus.

Denn das Kennzeichen dieser jüngsten Manier scheint mir im Grunde die Abwesenheit jeder Zucht der Phantasie zu sein. Es ist, als ob die durch den trockensten Naturalismus allzu lange gebundene Phantasie jetzt ihre neugewonnene Freiheit durch die tollsten und unglaublichsten Purzelbäume feiern wollte. Man vergißt ganz, daß die Phantasie stets ihr notwendiges Korrelat in der Welt der Wirklichkeit finden muß. Nur wenn es der Phantasie gelingt, ihre luftigen Schöpfungen mittels der derben körperlichen Erscheinungen zum Ausdrucke zu bringen, nur wenn sich Stoff und Geist organisch vermählen, liegt die Möglichkeit vor, daß sich der Künstler anderen überhaupt mitteilen kann. Die Seele des Künstlers an sich ist uns, wie die jedes Mitmenschen, ein dunkles unbekanntes Land; nur auf der festen Erde können wir uns finden, nur an den Dingen, die uns allen geläufig und bekannt sind, kann er uns seine Empfindungen, sein Innenleben auseinandersetzen. Ist uns das reale Ding an sich gleichgiltig, wenn es nicht ein Künstler so behandelt, daß es mit menschlicher Stimme Menschliches zu Menschen spricht, so sind uns andererseits auch alle Ausgeburten der Phantasie, die den Zusammenhang mit der Wirklichkeit ganz verloren haben, fremd, ja sie stoßen uns ab. Solche Schöpfungen der Phantasie erinnern an Stammler, die nicht gut reden können, oder an Leute, die nicht gut reden wollen; im ersteren Falle ist es überhaupt ihre Sache, nicht zu reden, im andern sind sie Komödianten.

Auch unsere neuesten Manieristen kann ich mir als Komödianten oder als künstlerisch Impotente vorstellen. Sie behandeln die Natur, an die sie ja nun doch einmal (wohl: leider!) gebunden sind, in der gröbsten und liebloseſten Art, deuten Formen und Farben kaum in ihrem Wesen und Werte an, springen mit den Erscheinungen in der willkürlichsten Weise um, sie bald verzerrend, bald vergrößernd, bald verzärtelnd. Kurz: sie setzen sich ganz und gar über alle Rücksicht auf die innere und äußere Wahrheit der Dinge hinweg; und da sie ihre Ideen doch nur an der Hand der seienden Dinge verkörpern können, so geben sie wilde Karikaturen davon. So kommen diese Leute zu einem hilflosen und rohen Archaismus in der Darstellung, aber zu einem krankhaften Archaismus. Denn das Archaische einer alten Miniatur stammt daher, daß der Maler, der der Natur mit treuem Sinne nachging, ihre Fülle nicht zu bemeistern vermochte und sich darum auf eine andeutende Wiedergabe des Gröbsten beschränken oder ihr mit seinen kümmerlichen Phantasiegebilden nachhelfen mußte; der Archaismus dieser Modernen aber entspringt der Zuchtlosigkeit ihrer Phantasie, die in ihrem Hochmut ihre Ideen an sich für darstellbar hält und so am Gegenpole aller Kunst anlangt: an der Leugnung und Verkümmerung der sinnlichen Anschauung.

Der Stil dieses Manierismus ist bei den Einzelnen verschieden. Bei dem Brüsseler Emile Fabry und bei Otto Eckmann tritt er als eine Art ätherischen Idealismus auf: alles überzart, körperlos, unplastisch, alles über und über in eine sehr absichtliche Poesie getaucht. Um Eckmann ist es schade; denn frühere Arbeiten, auch einige spätere, zeigten ihn auf dem Wege zu einer feinen Stimmungskunst, den er jetzt verlassen hat. Das Sonderbarste und Abstoßendste hat der Kopenhagener J. J. Williumsee geleistet, der seinen „Bildern" lange und anspruchsvolle Mitteilungen darüber, was sie darstellen sollen, mitgibt. Er behandelt die Natur als eine Art Ornamentik mit anderen Worten: er versucht Formen zu stilisieren, die er nicht beherrscht. Das Ergebnis ist etwas halb Kindisches, halb Rohes, das mich in auffälliger Weise an das unsterbliche Zeichenbuch des kleinen Moritz erinnert. Weit über ihm steht der freilich gleichfalls manierierte Finnländer Axel Gallén, über den ich demnächst im Zusammenhange zu sprechen gedenke, da er gemeinsam mit Eduard Munch eine Ausstellung veranstaltet hat. Das Bedenkliche aber ist, daß sich bald hier, bald dort auch bei reifen und ernsten Künstlern Ansätze zu dieser Manier zeigen und sich störend in ihre Entwickelung zu drängen drohen. Selbst Leistikow hat jüngst ein Seestück mit einem Wikingerschiffe gebracht, das freilich vor dem reinen Manierismus durch sein gesundes Naturgefühl bewahrt blieb, aber doch Neigung zu einer primitiven Behandlungsweise zeigt, die selbst bei einem rein dekorativen Werke zu roh wirken muß.

Albert Dresdner.

* Kunstliteratur.

Thorwaldsens Darstellung des Menschen. Von Dr. Julius Lange, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Kopenhagen, ins Deutsche übertragen von Mathilde Mann. Mit 8 Vollbildern und 16 Textillustrationen. (Berlin, Georg Siemens).

Der Verfasser beginnt das Vorwort mit der Bemerkung, er fürchte, sein Buch werde für den Geschmack des großen Publikums nicht im rechten Augenblicke erscheinen. Das ist richtig: Thorwaldsens Kunst befindet sich heutzutage in bezug auf eine gerechte und vorurteilsfreie Würdigung auf dem toten Punkte. Das Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen genießt wohl noch den allgemeinen Ruf, eine Berühmtheit und Sehenswürdigkeit der dänischen Hauptstadt zu sein, indes die meisten, die die Jakobsensche Sammlung moderner französischer Bildwerke und das Thorwaldsen-Museum nacheinander besuchen, werden keinen Augenblick im Zweifel sein, jenem den Preis zuzusprechen und die Thorwaldsensche Kunst vielleicht gar sehr langweilig und altväterisch zu finden. Lange weist dem gegenüber auf den ewigen Kreislauf in allen menschlichen Dingen, nicht zuletzt im Kunsturteil hin, und betont, daß die Erkenntnis dieses Kreislaufs uns auch zu der Erkenntnis verhelfen müßte, daß der Wechsel im Urteil sich nicht um den eigentlichen Wert der Dinge kümmere, daß der Gebildete sich darüber emporzuschwingen und gerechter zu urteilen habe. Er achtet es deshalb für zeitgemäß, zu ver-

Digitized by Google

suchen, etwas tiefer in den künstlerischen und psychologischen Charakter und den inneren Zusammenhang von Thorwaldsens Produktion einzudringen. Und Lange ist der erste Thorwaldsen-Schriftsteller, der ernstlich die Mittel zum Verständnis seiner Kunst benützt hat, welche die große Menge seiner hinterlassenen gezeichneten Entwürfe darbieten.

Sein Buch ist ein geistvolles Werk, das auf eingehenden Studien fußt, seine Beobachtungen verwertet und auf dem Wege ruhiger Betrachtung und Vergleichung mancherlei wertvolle und allgemein gültige Ergebnisse hinstellt. Geben wir einige von seinen Beobachtungen hier wieder. Thorwaldsen wurde der Schöpfer oder Verkörperer eines Kunstideals, welches er als Ideal bei der kunstsinnigen Welt Roms fertig vorfand. Er setzte rein in die That um, was Canova noch mit dem vorhergehenden Kunstideal vermischt dargeboten hatte. Sein Leben lang beschäftigte er sich mit Vorliebe mit Heldengestalten, aber während sein gleichstrebender Zeitgenosse, der Klassizist Jaques Louis David, gern den Helden vor der That darstellt, stark geladen mit und bewegt von moralischem Pathos, schildert ihn Thorwaldsen gern nach dem Kampfe, des Pathos entladen, ruhig, siegesstolz, bereit, den Frieden zu genießen. Ein ruhiger Atemzug, ein langsames Tempo in der geistigen Erregung, das sogar in völlige Windstille übergehen kann, bildet einen durchgehenden Charakterzug seiner Gestalten. Niemals hat er eine Kampfesszene dargestellt. Seine Figuren geben sich überhaupt nur äußerst selten mit frischen, praktischen Aufgaben ab, welche die Kräfte in Bewegung setzen. Der Wirklichkeitssinn ist ihm zunächst gänzlich fremd: ob seine Gestalten Jason und Alexander oder Joseph Poniatowski und Eugen von Leuchtenberg heißen, in künstlerischer Hinsicht macht das für ihn keinen Unterschied. Er fand sich da in Übereinstimmuug mit den Zeitgenossen. Wollten diese einen großen Mann ihrer Zeit verherrlicht haben, so verlangten sie nicht eine scharfe individuelle Bildnisdarstellung; für Potocki z. B. hatte er sich zu halten neben dem Bildnisse an die Beschreibung eines „ideal schönen Mannes von heroischem Wuchs, der am besten mit dem Apoll vom Belvedere zu vergleichen sei." Seine modernen Heldenfiguren ermangeln daher selbstverständlich mit ihren „idealen" Formen und Kostümen eines historischen Charakters als Gestalten aus dem 19. Jahrhundert. Die Anklage, sie seien zu griechisch, berührt in Wirklichkeit ihren künstlerischen Wert nicht. Was sie unpopulär macht, ist nur ihr moderner Name. Die Figur des Fürsten Wladimir Potocki würde, meint Lange, zu Thorwaldsens populärsten Werken gehören, hätte sie nur einen antiken Namen. Einen Gegensatz zu dieser allgemeinen Auffassung Thorwaldsens in seinen früheren Werken bieten nur die späteren Bilder Pius' VII. und Friedrichs VI. . . .

Thorwaldsen hat niemals eine jener ruhenden, liegenden weiblichen Gestalten ausgeführt, von denen die moderne Plastik und nicht zum mindesten die Canovas so viele Beispiele darbietet: eine durchgeführte Charakteristik in großem Maßstabe von üppigen und unethischen Formen konnte ihn unmöglich befriedigen. Bekannt ist, daß Thorwaldsen den kleinen Amor, den großen Triumphator über Götter und Menschen, in der liebenswürdigsten Weise immer und immer in Reliefs und anders dargestellt hat; aber der Liebe in subjektiver Bedeutung, der Liebe in der Gestalt, dem stark, tief, leidenschaftlich ergriffenen Herzen im Verhältnisse zwischen Mann und Weib, hat er in seinem großen Schaffen eigentlich niemals plastischen Ausdruck verliehen. Er kam nach Italien mit einer hochnordischen, kühlen Natur, die wohl Feuer fangen, nie aber in der südländischen Atmosphäre schmelzen konnte. Dies hat eine große Bedeutung für seine Auffassung der weiblichen Gestalt gehabt: er verkörperte sicher mehr als jeder andere Künstler die allgemeine Forderung der Zeit, die eine rein ethische Auffassung des Weiblichen verlangte. So stammt das Erotische in Thorwaldsens Kunst, das durch Amor vertreten wird, nicht aus einem brennenden Herzen, sondern aus einem kühlen Kopf, einer erfahrenen und tiefblickenden Intelligenz; es ist eine Betrachtung, eine Lebensphilosophie, eine Ansicht über den Gang der Dinge in der Welt, die hier plastisch auftritt, insoferne sie personifiziert auftritt.

Thorwaldsen soll einmal die von seinen gelehrten deutschen Freunden verachtete Darstellung gegen den alles Recht und alle Ehre in Anspruch nehmenden Gedanken verteidigt haben. Er hat dabei die Darstellung unendlich höher gestellt, als den Gedanken, und behauptet, daß ein falsch gedachtes, aber richtig gezeichnetes Werk stets etwas Meisterhaftes sei; wogegen ein nur teilweise verzeichnetes oder in der Farbe unvollkommenes Gemälde mit den herrlichsten Gedanken doch nur Dilettantismus wäre. Aber nachdem die philosophischen Nebel jenes Zeitalters vorübergetrieben sind, will es uns scheinen, daß auch in seiner Kunst zu viel Gedachtes enthalten ist.

Bei der Besprechung der Giebelgruppen macht Lange die Bemerkung, im wesentlichen habe Thorwaldsen das, was er aussprechen wollte, allein durch die Figur ausgesprochen, aber hinter vielen seiner Gestalten liege gleichsam eine unsichtbare Landschaft, eine dunklere oder hellere Stimmung der Tageszeit, mit der die Stimmung der Figuren ganz unmittelbar zusammenklinge: dieses Zusammenklingen mache die Seele der Figuren aus. Es ist bezeichnend für Thorwaldsens naive Auffassung des Menschenlebens, daß er es zuweilen so ganz mit einer Naturstimmung verschmelzen läßt, daß diese daraus aufsteigt wie der Duft aus einer Blume.

Eine große Rolle für Thorwaldsens innere Entwickelung haben die biblisch-kirchlichen Aufgaben für ihn gehabt: bei seinen Figuren in der ganzen späteren Hälfte seines Künstlerlebens wurden mehr Ansprüche an die historische Charakteristik gemacht als früher. Der semitische Typus klingt zuweilen an. Die Nazarener, Peter Vischer, Perugino, Francia, Overbeck haben Spuren in seiner kirchlichen Kunst zurückgelassen, aber auch nur Spuren. Im ganzen geht durch sein ganzes künstlerisches Schaffen von Anfang bis zu Ende der Zug der Identität der Auffassung. Das spezifisch Christliche gegenüber dem Heidnischen äußert sich aber doch auch bei ihm und zwar nicht sowohl in einem anderen Stile des bleibenden Charakters und der Form, als in dem Gefühl, dem Ausdruck, der zuweilen seine christlichen Figuren durchströmt und sich in ihrer augenblicklichen Miene und ihren Bewegungen äußert (z. B. in der weiblichen Gestalt des Glaubens).

Thorwaldsen war der klügste aller Plastiker. Es ist klar, daß er gerade in den Jahren, wo er zur Behandlung christlicher Stoffe überging, die große und eigentümliche Bedeutung entdeckt hat, welche die Bewegung der Hand auf die Brust zu in den Gestalten der christlichen Kunst gehabt hat. In seiner früheren, rein klassischen Periode, als er sich fast nur mit antiken, heidnischen Stoffen abgab, hatte er dies Motiv niemals benutzt; jetzt taucht es auf in seiner Darstellung christlicher Stoffe oder in den Monumenten für moderne Personen (Leuchtenberg), während er es noch immer, auch in der späteren Periode, mit bewußter Aufmerksamkeit seinen Bildern aus dem antiken Leben fern hält. Er hatte von Anfang an und sein ganzes Leben hindurch eine deutliche Vorliebe für eine andere Art von ausdrucksvollem Gestus — nämlich die Bewegung der Hand, der Fingerspitzen nach dem Kopfe zu (nach den Lippen, dem Kinn, den Wangen, der Nasenseite). Diese Motive, die er sowohl bei christlichen wie bei heidnischen, bei antiken wie bei modernen Stoffen anwendet, sind gerade der Ausdruck des Kontemplativen, eines seelenvollen, ergriffenen

Digitized by Google

Verweilens bei den Vorstellungen, während die Hand oder beide Hände auf der Brust der Ausdruck eines bewegten Herzenslebens sind. Welche plastische Intelligenz macht sich geltend zwischen den beiden allegorischen Figuren auf dem Papstmonument! Die Weisheit beugt den Kopf vornüber und legt die Fingerspitzen auf die Wange, die Stärke (Zuversicht) hebt den Kopf empor und kreuzt die Hände über die Brust .... Die christlichen Stoffe haben die Gefühlsskala in Thorwaldsens Figuren erweitert und sie haben seine Psychologie bereichert ... Seine Auffassung der Religion lag im subjektiven Verstand, der Religiosität. So eigenartig und schön auch seine dahin gehörigen Bilder sind, betrifft doch das Bedeutendste, was er über das Christentum zu sagen hat, das Göttliche selber, den Gegenstand der Religion. Er war ein — Götterbildner.

Ein besonders interessantes Kapitel widmet Lange dem berühmten Thorwaldsenschen Merkur. Hier finden wir die interessante Bemerkung: So sehen wir, wie Thorwaldsens Phantasie und Beobachtung das Äußere und Plastische, die Linien und Stellungen der Figuren und die mehr inneren Handlungs- und Stimmungsmotive in einer gewissen wechselseitigen Unabhängigkeit von einander ausarbeitete, und wie diese Fäden zusammengeflochten und wieder getrennt werden konnten. Es folgen weitere Nachweise über das Formelhafte, Schematische in Thorwaldsens Kunst (z. B. bei sitzenden Reliefiguren), von seinem plastischen Hauptstreben nach dem Gleichgewicht, der festen Haltung, dem Rhythmus seiner Gestalten, Züge, die an Phidias und Polyklet erinnern, dann über Thorwaldsens inneren Zusammenhang mit der französischen Kunst, als deren Enkel Lange Thorwaldsen bezeichnet u. s. w. Interessant ist u. a. auch der Vergleich Thorwaldsens mit Michelangelo, die in allen Punkten Gegensätze zu einander sind. Lange fasst sein Urteil über Thorwaldsen dahin zusammen, daß er für seine Zeit die höchste Aufgabe der Kunst erfüllt habe. Für die Anschauungen seiner Zeit war er nicht einseitig, wie er es allerdings für die Nachwelt ist Diese Einseitigkeit hat Lange erkannt und bestimmt, und er mißt dieser Analyse weltgeschichtliche Bedeutung zu: Thorwaldsens Kunst zu verstehen, ist nach gewissen Richtungen hin der sicherste Weg, seine ganze Zeit von der Phantasieseite her zu verstehen, das, woran sie dachte, wovon sie träumte, soweit es das höchste Menschliche betrifft.

„Seine Kunst war weder persönlich noch national in dem Sinne, wie man später diese Wörter gebraucht hat. Man dachte zu seiner Zeit nicht an dergleichen. Deswegen macht er seine Kunst in sehr wesentlichen Dingen zum Organ für die Gefühle anderer; sie handelt von der Erotik anderer, von anderer Religion, von anderer Helden. Wir wissen, daß jene anderen dies mit Dank hinnahmen. Aber in der Art, wie er das alles ausdrückte, liegt sowohl etwas sehr Persönliches, wie auch etwas sehr Nationales — wider seinen Willen, könnte man fast sagen. Mit anderen Worten: die Menschengestalten, die er schilderte — gleichviel ob ihr Name einen heidnischen oder einen christlichen Klang hatte, ob es Götter oder Menschen, ob es ein polnischer Offizier oder ein antiker Held war — sie alle tragen in hohem Grade das Gepräge von einer einzelnen, bestimmten Persönlichkeit, einer nordischen, dänischen Persönlichkeit Sinnen und Trachten. Dies glaube ich bewiesen zu haben und dafür rufe ich den Leser zum Zeugen an."

Wir möchten dem Verfasser Recht geben. Die hier mitgeteilten Auszüge werden zudem den Beweis liefern, daß Langes Buch lesenswert und anregend geschrieben ist. Wir haben uns ausführlicher mit ihm beschäftigt, als sein Gegenstand verlangte, weil uns diese Art monographischer Behandlung in mancher Beziehung vorbildlich scheint.

P. Sch.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Fenners Künstlerkalender für 1895. (Selbstverlag, München, Limpurnstr. 89, Preis 2 M.)

Künstler Brief-Papier in 3 Serien von 10 Blättern. (ebenda, die Serie 2,50 M).

Künstlergratulations-Karten, Originalradierungen, 10 Blätter. (ebenda, 2,50 M.)

Fenner, der sich schon durch eine ganze Anzahl von Exzentrizitäten in Bild und Wort bekannt gemacht hat, gilt den meisten für einen Hansnarren, wenigen für einen Künstler, sich selber für einen Künstler, „der in seinen Radierungen einem Rembrandt die Wage hält." Dies ist nun doch wohl ein bischen viel gesagt, aber das kann nach den hier vorgelegten Proben trotz all ihrer Schrullenhaftigkeit nicht wohl geleugnet werden: die „wenigen" haben Recht, ein Künstler ist Fenner. Auf einigen Blättern ist mit ein par Strichelchen und Pünktchen ein erstaunlich lebendiges, durchleuchtetes Bildchen hervorgebracht, an dem man sich erfreut erholen kann, wenn man sich über die gar zu ungenierte Manier der anderen geärgert hat. Das Figürliche bändigt Fenner überhaupt nur ganz selten einmal in seinen Dienst, sein Machtreich ist die Landschaft, die er augenscheinlich aus ganz intimem Verhältnisse kennt. Da gibt er auch wirkliche Stimmung, die von der Frische der Natur einen Hauch zu uns herüberweht.

Bismarck-Bildnis in Kupferätzung nach Franz von Lenbach. (Plattengröße: 30:40 cm, Berlin, G. Heuer & Kirmse.)

Mit diesem Blatte tritt ein „Bismarck-Literatur- und Kunstverlag" vor die Öffentlichkeit, der „alljährlich vor dem 1. April eine größere Kunstgabe", sowie „als Gratis-Nachlieferungen an die Abonnenten" eine „Bismarck-Rundschau" in vier Heften liefern will — beides zusammen für 12 M. jährlich. Das Bildnis, das ebenso charakteristisch für Lenbach wie für den greisen Fürsten ist, den es sitzend von vorn darstellt, wie er den Kopf mit dem Schlapphut leicht zur Seite gewendet und die Hände auf dem Stockgriff übereinandergelegt hat, — ist auch als Vervielfältigung gut.

Sprechsaal.

Menschliche Schönheit.

Es werden bald acht Jahre, daß der Kunstwart Posten steht und Umschau hält. Schon viele scharfe Pfeile hat er ausgesendet, die mit hellem Klange ihr Ziel trafen bei den Feinden der Schönheit: der Mode, der Dummheit, der Lüge, dem Geschäftsinteresse. Darf er heute den Blick auf einen Schandfleck der Menschheit lenken, auf eine Krankheit, die der Schönheit am Herzen frißt?

Alle Kunst hat ihr Vorbild in der Natur. Und das vornehmste Vorbild der Kunst ist der Mensch. Wo ist die Schönheit nun mehr gefährdet, als wenn an der Schönheit dieses seines Vorbildes ein nagender Wurm frißt? Und besonders, da der entsetzliche Feind der menschlichen Schönheit — der Mensch selber ist! Ja, es klingt unglaublich, niemand scheint etwas davon zu wissen, und wird je einmal ein Wort darüber laut, so stecken auch schon sämtliche Straußenköpfe im Sande. So höre man hier die Thatsache, um die man herumgeht, wie die Katze um den heißen Brei: es giebt unter den „Zivilisierten" der Menschheit fast keinen Frauenleib mehr, dessen Schönheit nicht durch das Korset geknickt wäre. Und: es giebt unter allen zivilisierten Männern und Frauen, Säuglinge ausgenommen, fast keinen unverdorbenen Fuß mehr. Auf tausend kommt noch nicht eine Ausnahme. Das ist keine Übertreibung, kein Wort zu viel, sondern buchstäbliche Wahrheit.

Ist die Welt denn rasend? Warum sieht sie denn nicht,

Digitized by Google

was doch so klar zu tage liegt? Wie ist es denn möglich, daß niemand wahrnimmt, wie all die Frauen, all die Mädchen um uns herum verunstaltete Leiber haben? Sind sie denn wahnsinnig, daß sie die „elegante Façon“ anbeten und keine Ahnung von dem jämmerlichen Leibe haben wollen, der darunter steckt? Und der sich doch überall mit solch aufdringlicher Deutlichkeit darbietet. Sind sie denn toll, daß sie die spitzen Stiefelchen reizend nennen und nicht wissen wollen, daß sich nur der jämmerlichst verunstaltete Fuß in dem engen Gefängnisse bergen kann? Leben wir denn so auf der Welt der Lüge, daß nur der äußere Schein gilt und niemand auch nur fragt, wie es inwendig bestellt sei?

Die Form des menschlichen Körpers hat sich in dem Zeitraum, den wir geschichtlich kennen, noch nicht geändert. Rasseneigentümlichkeiten bestanden stets und bestehen noch; ein wenig schwächlicher und ein wenig blasser ist die Menschheit vielleicht geworden, aber ihr anatomischer Bau ist derselbe geblieben. Die antike Venus ist für uns noch dasselbe Ideal weiblicher Körperschönheit, von dem Typus abgesehen, wie es den Griechen war. Und nun frage man sich: geschähe das Wunder der Kypris von neuem, durchrieselte Blut ihren eigenen marmornen Leib, käme sie als ein Menschenweib zu uns und suchte sie sich zu kleiden wie die Frauen unserer Zeit — würde es ihr möglich sein, auch nur in *eine* der modernen Toiletten zu schlüpfen, würde sie ihren zarten Fuß in *eines* der spitzen Stiefelchen zwängen können, die unsere Damen tragen?

Doch, wer weiß davon etwas? Welcher Mensch hat denn eine Ahnung davon, wie ein Menschenleib aussehen soll und wie er thatsächlich aussieht? Wer hat denn überhaupt schon mit ernstem Auge nackte Frauenkörper gesehen? Man weiß ja, der Durchschnittsmensch kann sich den Anblick eines solchen ohne sexuelle Erregungen gar nicht denken; man spricht nicht gern darüber, Junggesellenkreise ausgenommen. Kennen doch die wenigsten Ehemänner so ihre Frau; wieviele *mögen* sie überhaupt kennen? Und wenn er sie auch sieht: die Menschen haben ja fast ausnahmslos gar kein Urteil darüber, weil sie nicht sehen gelernt haben; halte man ihnen doch einen normalen Menschenleib neben einen verkrüppelten — sie können gar nicht bestimmen, welches der normale ist, ja sie sehen den *Unterschied* nicht einmal. Und nun gar erst mit den Kleidern! Die „Façon“ ist es, die sie kennen gelernt haben, eine Abweichung von der „Façon“ würden sie sehen, aber welchen Zusammenhang die „Façon“ mit dem Leibe hat oder richtiger *nicht* hat, davon wissen sie nichts. Denn sonst müßte man ja an dem Verstande der Menschheit zweifeln, wenn man die Reklamen liest, mit denen die Fabrikanten die Damenwelt locken „Pariser Modell A, hochschnürend, gibt dem Körper die eleganteste Façon.“ Sancta simplicitas! Dem Ebenbild Gottes gibt Herr Cohn die Façon! — Nein, die Menschheit weiß nicht, wie ein menschlicher Körper aussieht. Die Façon des Stiefels kennen sie, von der Form des Fußes haben sie auch nicht die blasseste Ahnung. — Aber die Künstler, nicht wahr, die sehen es doch, die wissen es? — Ich bin selbst Maler und kann aus meiner Erfahrung berichten. Künstler sind zumeist auch Menschen, die sich gar nicht so sonderlich von den anderen Sterblichen unterscheiden. Sie beobachten scharf, und was sie beobachten, schlägt sich in ihren Kunstwerken nieder. Aber was sie am Menschen beobachten, ist die verdorbene Form, und sie nehmen sie hin, ohne viel darüber zu reflektieren. Und ich stehe nicht im Widerspruch mit mir, wenn ich behaupte: das ist gut. Es gehört in das klassizistische Programm, die Formen nicht dem Leben, sondern klassischen Werken der bildenden Kunst zu entnehmen. Die Künstler haben recht; und ob sie sich mit den Fragen, die ich hier im Thema anrege, beschäftigen, ist ihre Privatsache, gehört aber nicht unmittelbar in ihren Beruf. Allerdings werden sie in ihm zu diesen Fragen angeregt, aber es ist nun mal so, daß Kunstschaffen und Reflektieren sich selten in einem Menschen vereinigt. Die Künstler werden also zwar manchmal über diese Dinge unterrichtet sein, aber der großen Mehrzahl nach stehen sie ihnen interesselos gegenüber.

Ich habe viele hunderte von nackten Menschenleibern zu sehen bekommen und sie von dem angegebenen Standpunkt aus betrachtet. Wie sehen sie aber alle ausnahmslos mehr oder weniger aus? — Es wird gut sein, sich vorher einmal den normalen Menschenleib zu vergegenwärtigen. Es braucht gar nicht die Antike zu sein; jeder nicht verunstaltete Menschenleib thäte dieselben Dienste, da seine Anatomie dieselbe ist; nur mag es allerdings schwer halten, einen solchen zu finden. Am meisten festen Anhalt bietet das normale Skelett des Menschen; es bildet ein Argument, dem man nicht gut widersprechen kann. Da sind zuerst die Rippen, die den Brustkorb bilden. Seine charakteristische Form ist die, daß er oben beim Schultergürtel eng zugeht und sich unten nach der Bauchhöhle zu weit öffnet. Darunter sitzt das Becken, dessen charakteristische Form ebenfalls so ist, daß der obere Rand schmäler ist und sich nach dem unteren verbreitert. Genau von vorn gesehen laufen die äußeren Körperumrisse so: von den Achselhöhlen bis zu dem Punkt, wo sie auf den oberen Rand des Hüftbeins treffen, gehen sie nahezu *parallel*. Da es aber am Körper keine geometrischen Linien gibt, so bilden sie genau besehen, zwei *ganz leicht* geschwungene Linien, die sich unter dem Rande der falschen Rippen am nächsten sind und sich nach dem Hüftbein zu wieder entfernen. Von diesem an folgt die Linie fast genau dem Knochen bis zum sogenannten Rollhügel des Oberschenkelknochens.

Der normale Fuß hat folgende Form: Jeder Mittelfußknochen bildet mit seinen dazu gehörigen Zehenknochen je eine gerade Linie. Die ersteren sitzen an den Fußwurzelknochen ganz eng zusammen und verbreiten sich leicht fächerförmig nach vorn. Deshalb spreizen die Zehen leicht und bilden keine *Fußspitze*; jeder Zeh soll seine wohlausgebildete runde Form haben wie der Finger und soll im ruhigen Zustande seinen Nachbarn kaum berühren. Zwischen dem großen und dem zweiten Zeh ist sogar analog dem Daumen und den übrigen Fingern ein Zwischenraum von einem halben Zentimeter. Legt man an die innere Seite des Fußes ein Lineal, so sollen Hacken, Großzehballen und die *Spitze des großen Zehen* dieses berühren; stellt man beide Füße zusammen, so müssen demnach auch die Spitzen der großen Zehen sich berühren und diese selbst vollkommen parallel laufen. — Und wie sehen nun die heutigen Menschen aus? Nicht einzelne Exemplare, bei denen die Verbildung besonders hervortritt, sondern alle, alle, fast ohne jede Ausnahme? — Bei der Frau läuft von den Achselhöhlen an der Oberkörper konisch, mit der Spitze nach unten zu*; dann springen ganz unvermittelt die Hüften auffallend stark heraus; da die Magengegend stark zusammengedrückt ist, quillt der Bauch um so stärker heraus, und die Haut zeigt nach dem Entkleiden durch den Druck des Korsets die Falten des Hemdes als rote Striemen abgedrückt, die erst nach vielen Stunden des Nacktseins vergehen, oft auch als wunde Streifen dauernde Spuren zurücklassen. Und die Füße? Bei richtiger Bekleidung wären sie genau so wie bei der Antike, allein die Exemplare, die man allein zu sehen bekommt, sind stets mehr oder minder verunstaltet. Das Zuspitzen der Stiefel hat zur Folge, daß auch die Zehen eine Spitze bilden müssen; sie werden also nach der Mitte zu zusammengedrückt, die große Zehe wird von ihrer geraden Richtung ganz abgebogen, alle Zehen werden stark gegeneinander gepreßt, wo-

*) Demgemäß sind auch die falschen Rippen bei weiblichen Skeletten stets mehr oder minder verbogen.

Digitized by Google

durch sie ihre ursprüngliche Form verlieren und viereckig werden, ja sich übereinander lagern, um nur Platz im Schuh zu finden. Die Nägel, die sonst so regelmäßig in ihrer Form sein würden, wie die Fingernägel, haben alle Schönheit verloren und bilden oft nur traurige Ruinen, die wie Krallen aussehen. Von Ballen, Hautverdickungen und Hühneraugen gar nicht zu reden. — Ja, und dann gibt es thatsächlich noch Menschen, die einfältig genug sind, zu behaupten: sie trügen richtiges Schuhwerk, oder: ihre Füße seien normal, oder: die Verunstaltung käme nicht von den Stiefeln, sie sei angeboren — oder des ungewaschenen Zeugs mehr.

Der Künstler bekommt vermöge seines plastischen Sinns und durch stete Beobachtung schließlich die Fähigkeit, den Körper durch die Kleidung durchzusehen. Natürlich, er weiß, wo der Körper bei der Kleidung zu tage tritt, wo diese ihn verhüllt, und so ist es schließlich nicht schwer, sich analog der plastischen Form der Kleidung genau die plastische Form des Körpers vorzustellen. Wenn man anatomische Kenntnisse hat, fällt es sogar nicht schwer, durch die Kleidung hindurch zu bestimmen, ob die organischen Proportionen verschoben sind. Schon der ganze Typus der Gestalt, in die die Form der modernen Kleidung den Körper gezwängt hat, widerspricht gänzlich dem organischen Bau des Menschen. Der Busen hat nur bei ganz unförmig dicken Personen diese hervorquellende Form, an die uns die Leute auf den Straßen und im Salon glauben machen wollen, der schöne Frauenleib läuft *nicht* gegen die Mitte des Körpers zugespitzt zu, und die Hüften springen *nicht* so unschön vor, sondern die Linie des Oberkörpers gewinnt langsam die Breite der Hüften; vom Ende des Brustbeins läuft die Mittellinie der Körperfläche *nicht* in der Richtung nach dem Steißbein nach innen zu, der Bauch springt *nicht* so nach unten vor, wie wir es bei allen halbwegs modisch gekleideten sehen, sondern er tritt zurück. Und ein anständiger Fuß bildet nicht so ein Spitzchen, sondern die Zehen breiten sich vorn flach aus, und die innere Linie des Fußes bildet von vorn bis hinten vollkommen eine Gerade.

Und so sehe ich denn täglich: all die Hunderte, die wir auf der Straße, in der Gesellschaft treffen, alle die Bekannten und Unbekannten, alle, alle haben keinen unverdorbenen Leib mehr, denn ihre Kleidung beweist uns das Gegenteil.

Aber nun frage oder lasse man einmal eine Dame fragen, die um die Taille halb so weit ist, als um den oberen Brustdurchmesser, woher das käme? „O, ich schnüre mich gar nicht, mein Korset ist ganz lose", ist dann die ständige Antwort und auf die eigentlich nur eine Erwiderung möglich ist: „Ja, gnädige Frau, dann sind Sie eben eine Mißgeburt." — Dort steht die Venus von Medici; nicht die herbe, wuchtige milonische, sondern die zarte jungfräuliche. Sie sei meine Zeugin, gegen die man nicht sprechen kann. Oder doch, gibt es auch solche, welche behaupten, daß ihr zur Vollendung noch die Schnürbrust gefehlt?

Ich glaube kaum, daß das einzelne Individuum für solcherlei Narrheit verantwortlich gemacht werden kann. Das Kind wächst auf, wird in seinen Panzer und in seine Stiefel gepreßt und weiß es nicht anders. Das Kind fragt nicht. Ist es groß geworden, so ists ihm noch grad so selbstverständlich; es liegt nicht in der Art der Menschen, noch nach Dingen zu fragen, „die doch nun mal so sind." „Das ist nun mal so", das ist die stete Devise des Denkfaulen. Und die meisten haben ja überhaupt an viel zu viel Wichtigeres zu denken, als daß sie überhaupt noch auf solche Fragen stießen.

Die Behauptung, daß das Korset der Frau die notwendige Stütze zur aufrechten Haltung wäre, ist gar zu hinfällig, um ernst genommen zu werden. Danach hätte die Haltung der Frau erst mit der Erfindung des Korsets begonnen. Natürlich, wenn es eine Frau, die es stets getragen, weglegt, fehlt ihr zuerst etwas, weil die Stütze ihre Rückenmuskeln geschwächt hat. Viele Ärzte reden dem Korsete das Wort, weil es besser sei, eines zu tragen, als die Röcke unmittelbar auf den Körper zu schnüren. Das ist natürlich. Aber wer zwingt denn die Frau, das zu thun? Warum denn überhaupt die unorganische Tracht mit der Trennung in Rock und Taille; was ist denn für die Frau natürlicher, als das *Gewand*, das faltig herunterfließt und durch einen losen Gürtel geschürzt ist? Ich weiß aus Erfahrung, daß es geht, daß es tausendmal schöner aussieht, als alle die modischen Toiletten, ja, daß es noch viel eleganter aussieht und alle anderen Toiletten neben sich aussticht. Auch daß die Unterkleidung sich demgemäß warm und zweckmäßig einrichten läßt, ohne daß sich ein Band um die Hüften schnürt, weiß ich. Allerdings, es läßt sich nur machen nach einem vollständigen Bruch mit der konventionellen Kleidung. Aber dann entwickelt sich ein herrlich blühender Leib, der an edlem Ebenmaß der Antike nicht nachsteht. Und erst auf grund dieser Tracht vermöchte sich die Frauenmode zu neuer idealer Schönheit zu erheben.

Allerdings bedeutet dies auch zugleich einen Bruch mit der Frivolität. Denn was ist denn die moderne Kleidung mit dem herausgetriebenen Busen und der Taille anders, als die Karikatur der weiblichen Form und das Symbol der Frivolität? Und was ist das flutende Gewand anders, als das Symbol der edeln Keuschheit? — Und daran liegt es, daß die Gedanken an eine Reform Luftschlösser sind.

Paul Schultze-Naumburg.

Lose Blätter.

Schlechte Gesellschaft.

Kam eines Mannes Seele jüngst gegangen,
Der Erde Licht und Leben zu empfangen.
Im Thale Josaphat, am Brückensteg
Vertrat ein Abgeschiedner ihm den Weg:
„Wohin des Wegs?" — Der Neuling sprach verwundert:
„Warum? Wieso? Ins laufende Jahrhundert!"

„Du könntest, darf ich meinen Rat empfehlen,
Dir eine bessere Gesellschaft wählen:
Es ist kein Mannesmark, es ist ein Teig,
Mit Fäusten tapfer, an Charakter feig.
Es fehlt der Mut, der im Gewissen sitzt,
Der freie Geist, der frisch die Wahrheit blitzt.
Duckmäuser, hinter die Moral versteckt,
Blinzelt ein jeder pfiffig nach Respekt.
Mit Anstand ist ihr Muckerherz befrackt,
»Heucheln«, das Wort klingt schlecht, drum nennt mans »Takt.«
Mit Öl und Andacht salben sie ihr Haupt
Vor einem Gott, an welchen keiner glaubt.
Prüd bis zur Zehe, bis zum Molekül,
Entbehren sie das erste Schamgefühl,
Das Schamgefühl, den Spiegel vorzunehmen,
Um vor der Weltgeschichte sich zu schämen.
Denn was erstritten unsrer Väter Thaten
Das haben sie verschachert und verraten.
Ich würd mirs doch noch einmal überdenken
Und in ein männlicher Jahrhundert schwenken."

K. Spitteler.

Inhalt: **Das Klavier.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Das Sündigen wider den Geist des Dichters. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. — Die deutsche Kammermusik. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. Kunstliteratur. Kunstblätter und Bilderwerke. — **Sprechsaal.** — **Lose Blätter.**

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

Mitteilungen.

Am 22. April und folgende Tage findet in München unter Leitung des Kunsthändlers **Hugo Helbing** daselbst eine große Auktion von Antiquitäten und Ölgemälden statt, welche die II. Abteilung des **Museums August Riedinger in Augsburg,** sowie mehrere andere Sammlungen umfaßt. Der sehr reich illustrierte Katalog enthält cca. 1400 Nummern Antiquitäten aller Art, darunter sehr bedeutende Stücke, und cca. 200 Nummern Ölgemälde, vorwiegend alter Meister. Das XIX. Jahrhundert ist nur durch wenige Nummern vertreten, aber unter diesen wenigen Nummern befinden sich drei Werke Anselm Feuerbachs, welche wohl das Interesse aller Kunstfreunde auf sich lenken dürften. Der Preis des Katalogs in Prachtausgabe mit 2 Heliogravüren und 12 Lichtdrucken beträgt M. 4.—, in einfacher Ausgabe mit 4 Lichtdrucken M. 2.—

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens,** (43 **Handzeichnungen,** gratis und franko von **G. Brogi,** 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Landschaftsstudien
von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Die Kunstwart.
Wir erinnern ergebenst daran, daß
Einbanddecken
zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeauxrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.
Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

Botticelli's (76
PALLAS.
Kupferstich aus dem Jahre 1842.
A. FROSSINETTI dis.,
F. SPAGNOLI inc.
14×20 cm gross M. 3.—
So lange die aufgefundenen, geringen Vorräte reichen, von
Julius Schmidt's Kunstverlag,
Florenz.

Dresden, Kgl. Conservatorium für Musik (und Theater).
40. Schuljahr. 1893/94: 798 Schüler, 65 Aufführungen, 96 Lehrer, dabei **Döring, Draeseke, Eichberger, Fährmann,** Frau **Falkenberg, Höpner, Janssen, Iffert,** Frl. **v. Kotzebue, Krantz, Mann,** Frl. **Orgeni,** Frau **Rappoldi-Kahrer, Rischbieter, Schmole, Senff-Georgi, Sherwood, Ad. Stern, Tyson-Wolff, W. Wolters,** die hervorragendsten Mitglieder der Königl Kapelle, an ihrer Spitze **Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Bauer, Fricke** u. s. w. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Curse und Einzelfächer. Eintritt jederzeit. **Haupteintritte:** 1. April (Aufnahmeprüfung 8—1 Uhr) und 1. September.
Prospekt und Lehrerverzeichnis durch
Prof. Eugen Krantz, Direktor.

Litterarisches Zentralblatt für Deutschland.
(Begründet von **Friedrich Zarncke.**)
Herausgeber und verantwortlicher Redakteur Prof. Dr. Ed. Zarncke.
Verlegt von Eduard Avenarius in Leipzig.

Das **Litterarische Zentralblatt** für Deutschland, von Friedrich Zarncke im Jahre 1850 unter der lebhaftesten Teilnahme unserer ersten Gelehrten jener Zeit begründet, soll ein *Gesamtbild der wissenschaftlichen Arbeit des deutschen Volkes gewähren.* Namentlich in der gegenwärtigen Zeit der Spezialisieruug der wissenschaftlichen Forschung ist ein Organ wünschenswert, das das Ganze im Auge behält.

Das **Litterarische Zentralblatt** bietet seinen Lesern wöchentlich:
1. Eine reichhaltige *kritische Ueberschau;* ca. 30 Besprechungen über Erscheinungen der deutschen, deutsch-österreichischen und schweizerischen wissenschaftlichen Litteratur *auf allen Gebieten* und über hervorragende Werke des Auslandes. Jede Spezialwissenschaft ist vertreten; an jedem Jahrgange pflegen zweihundert bis dreihundert Gelehrte des In- und Auslandes thätig zu sein.
2. Die Angabe des *Inhalts der wissenschaftlichen, wichtigeren belletristischen* deutschen und einiger besonders wichtigen ausländischen *Zeitschriften.*
3. Einen *Ueberblick* über die hauptsächlichsten ausführlicheren *Recensionen.*
4. Reichhaltige *bibliographische Nachrichten* über Erscheinungen der deutschen und ausländischen Litteratur und ein Verzeichnis neu erschienener *Antiquariats-Kataloge.*
5. Die *Vorlesungsverzeichnisse* aller Hochschulen des deutschen Sprachgebietes, eine Uebersicht über die *Universitätsschriften* und *Dissertationen,* sowie eine Uebersicht über die *Schulprogramme* des Deutschen Reichs und Deutsch-Oesterreichs.
6. *Nachrichten aus der Gelehrtenwelt* über vorgekommene Anstellungen, Auszeichnungen und Todesfälle.

Das **Litterarische Zentralblatt** erscheint jeden Sonnabend mindestens 2 Bogen Quart stark, kostet das Vierteljahr 7 Mk. 50 Pf. und ist durch alle Postämter und Buchhändler zu beziehen. Probenummern versendet die Verlagsbuchhandlung jederzeit gratis und franko.
Leipzig, Hospitalstr. 10.
Eduard Avenarius.

Verlag von **Georg Reimer** in **Berlin.** (72
Soeben erschien:
Leben des Heiligen **Franz v. Assisi** von **Paul Sabatier.** Autorisierte und durch Originalmitteilungen des Verfassers bereicherte Übersetzung der 9. Originalauflage von **M. L.** Preis M. 7.—.

XXXII. Kunst-Auktion
von **Hugo Helbing in München**
22. April 1895 und folgende Tage. (77
Antiquitäten aller Art, Oelgemälde alter Meister, ferner drei Gemälde von Anselm Feuerbach und ein Gemälde von E. Lebiedzki. II. Abteilung des Museums August Riedinger in Augsburg, Nachlaß eines 1881 in München † Sammlers, aus dem Besitze des Herrn Maximilian Gérard in München etc.
Preis des Kataloges in Prachtausgabe mit 2 Heliogravuren u. 12 Lichtdrucken M. 4.—, Preis des einfachen Kataloges mit 4 Lichtdrucken M. 2.—
Hugo Helbing,
München, Christofstraße 2.

Digitized by Google

Den: **Druck und Kommissionsverlag** von belletristischen und wissenschaftl. Werken jeder Art, **Novellen – Gedichte – Dramen – Abhandlungen** übernimmt unter den günstigsten Bedingungen

G. L. Kattentidt
Verlagsbuchhandlung, Straßburg.

Gediegene Ausstattung — billige Preise — schnelle Fertigstellung — energischer Vertrieb. 75

Die Stahlstiche

der

Allgemeinen Modezeitung

werden separat verkauft und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.
Kataloge gratis

Dürrsche Buchhandlung, Leipzig.

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Distinktionskarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Straubes Harmonium-

Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.

Preislisten etc. kostenfrei.

(Etablirt 1869.) (47

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Die deutschen Lyriker der Gegenwart.

Sammelwerk m. biogr.-krit. Begleitwort
herausgegeben von
Hermann Kiehne.

Preis des Bandes (Diamant-Ausgabe) bei direkter Versendung 2 M.

Einbanddecken in englischer Grünleinwand mit Gold- u. Schwarzdruck **50 Pf.**

Originalbeiträge der Meister der Dichtkunst; Gedichte junger aufstrebender Talente in strengster Auswahl; charakterist. Proben aus hervorragenden Dichtwerken; Uebersetzungen; Biographien; Besprechung hervorragender Werke und Zeitschriften.

Selbstverlag d. Herausg., Nordhausen.

(67

Schriftsteller und Litteraturfreunde

seien aufmerksam gemacht auf die **neue, eigenartige** Zeitschrift

„Der Gesellschafter"

Litterarische Monatsschrift.

Herausgegeben von

Roderich Wald und **Gustav A. Müller.**

Abonnementspreis *Mk. 1 — pro Quartal* bei den Buchhandlungen, Postämtern, sowie direkt bei der *Expedition* Herrn *Roderich Wald, Hamburg, Holzdamm 17.*

„Der Gesellschafter" pflegt vorzugsweise die **Novelle**, die **Ballade**, die **rein lyrische Dichtung** und den **litterarhistorischen Essay**: **Vornehme, gediegene kritische Würdigung** aller bedeutenden **Neuerscheinungen**. Genaue **Inhaltsangabe** sämtlicher eingegangenen **Zeitschriften**. Jeder **Abonnent** ist berechtigt, von der **Redaktion** eine **ausführliche Beurteilung seiner Arbeiten** zu verlangen. Die

Manuskriptentafel

zeigt den herrschenden **Manuskriptenbedarf** an und steht **jedem Verleger** zur Benützung **gratis** offen. — **Junge Talente** wird „**Der Gesellschafter**" in ihrem Streben unterstützen und fördern.

Bisher waren Mitarbeiter u. A.: *Karl Bienenstein, Carl Busse, Ad. Frankl, Alfred Friedmann, Reinhold Fuchs, Martin Greif, Paul Grotowsky, Victor Hardung, Wilhelm Kunze, A. J. Mordtmann, Anton Ohorn, Schulte vom Brühl, Maurice von Stern, Julius Sturm, Konrad Telmann, Hanns Weber, Richard Zoozmann.*

Prospekte und Probenummern versendet gratis und franko.

Der Verlag des „Gesellschafters"
Redaktion und Expedition: **Hamburg.** Holzdamm 17.

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn. à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig.

(46

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

14. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Geschichtliche Stoffe.

Die geschichtlichen Stoffe sind in der Gegenwart nicht mehr sonderlich beliebt. Es ist sogar eine Theorie aufgekommen, die sie aus mancherlei Gründen verwirft. Nur was der Dichter mit eigenen Augen gesehen und an sich erlebt hat, heißt es, kann er mit derjenigen Unmittelbarkeit und Kraft gestalten, welche die Kunst verlangt. Er nehme also, lautet dann die Forderung, seine Stoffe aus der Gegenwart und bringe die sie bewegenden Fragen durch seine Darstellung der Lösung näher. Man glaube jedoch nicht, daß es vorzugsweise diese Theorie ist, die die Mehrzahl der Dichter von der Behandlung geschichtlicher Stoffe abschreckt. Sie, oder richtiger, die beiden sie verwendenden Gattungen der Dichtung, das historische Drama und der historische Roman, sind außer Mode gekommen, es lassen sich mit ihnen keine Erfolge mehr erringen — und für den Durchschnitt der Dichter und Schriftsteller ist ja bekanntlich der Erfolg allein maßgebend. Moderne Stoffe, moderner Gehalt, moderne Form lautet das Schlagwort; daß sich diese drei Dinge auch mit geschichtlichen Stoffen sehr wohl vertragen, leugnet man, weil der Beweis neuerdings nicht wieder erbracht ist. Unsere modernen Talente haben leider immer jenes Premièrenpublikum im Auge, das das Moderne in den modischen Phrasen, Parfüms, Sensationskonflikten (vulgo Skandalen) und neuesten Pariser Toiletten sucht und findet, und das will auf der Bühne wie im Buch allerdings nur die Menschen und Dinge vom Tage sehen. Bei den bedeutenderen Dichtern ist die Stoffwahl nun freilich nicht durch den Modegeschmack bedingt, schon, weil sie bei ihnen nicht willkürlich ist, sondern mit dem Innersten ihrer Natur aufs engste zusammenhängt. Wenn auch sie meistens die geschichtlichen Stoffe fliehen, oder vielmehr, wenn sich ihnen keiner mit unwiderstehlicher Gewalt aufdrängt, so liegt das vor allem daran, daß sie mit Geist und Herz von den großen sozialen Kämpfen der Zeit zu sehr in Anspruch genommen sind — was ihnen als Menschen jedenfalls Ehre macht. Zum Teil sind sie wirklich im Bann jener Gegenwarts-Theorie, nicht selten aber hält sie auch ihre eigentümliche, man könnte sagen, partielle Begabung vom Geschichtlichen fern, die sie, soviel wir wenigstens bis jetzt sehen, wesentlich auf das einseitige Schauen und Nachgestalten der Wirklichkeit weist und das Emporstreben zu einer Kunst großen Stils, wie es für die Dichter unseres klassischen Zeitalters charakteristisch war, ausschließt. Selbst den größten unserer modernen Dichter hat man nicht ganz ohne Berechtigung einen „Winkelpoeten", einen genialen freilich, genannt. Daß aber die geschichtlichen Stoffe unvermeidlich sind, beweist auch dieser Dichter; ohne Zweifel sind die „Weber", so sehr sich gewisse Richtungen bestreben, sie als Gegenwarts-, ja, als Tendenzstück erscheinen zu lassen, streng genommen doch weiter nichts als ein historisches Drama, und daß selbst Werke, bei denen als Zeitangabe „die Gegenwart" auf dem Theaterzettel steht, und die die Masse für hochmodern hält, dem Gehalt nach geschichtlich sind, zeigt u. a. Sudermanns „Heimat", die mit ihrer Emanzipation des Fleisches u. s. w. in die Zeit des jungen Deutschlands verlegt

Digitized by Google

gehörte, wirklich modernen Ideengehalt also gar nicht aufweist. Man entgeht der Geschichte eben nicht; gehört ihr doch auch das gestern schon an.

Doch ich weiß wohl, man kann die Gegenwart nicht auf das heute beschränken; alles, was fortlebt und fortwirkt, und mag es Jahrzehnte, ja Jahrhunderte alt sein, geht in sie hinein. Daher aber auch andererseits die Unmöglichkeit, die Geschichte, geschichtliche Stoffe von der dichterischen Darstellung auszuschließen, nur weil die Menschen, welche zu gestalten sind, längst im Grabe ruhen und deswegen ihre Thaten und Leiden, ihre Gedanken und Empfindungen, ihr Wesen und ihre Sitten uns angeblich fremd geworden sind. Der Poesie ist nichts menschliches fremd; wie kein Stoff aus sittlichen Gründen von vorneherein zu verwerfen ist*, ebenso wenig einer aus zeitlichen. Man hat einmal das Reformationszeitalter als die äußerste Grenze bestimmen wollen, bis zu welcher ein deutscher Dichter in seiner Stoffwahl (ich wiederhole aber, daß von einer Stoffwahl beim echten Dichter kaum die Rede sein kann) zurückgehen dürfe. Dabei spielt der vielleicht beste deutsche geschichtliche Roman im Beginn des zehnten Jahrhunderts. Nur genügende Anhaltspunkte für die Phantasie des Dichters muß der geschichtliche Stoff bieten; damit ist auch der notwendige menschliche Gehalt gegeben oder doch ermöglicht. Gewiß, es sind unzählige Behandlungen geschichtlicher Stoffe mißlungen, aber das hat nie am Stoff, hat immer an der Behandlung, also am Dichter gelegen. Der bloße Hinweis auf Flauberts „Salambo" thut die Richtigkeit all dieser Behauptungen dar.

Für den Dichter liegt der einzige Unterschied zwischen einem der Geschichte und einem dem gegenwärtigen Leben entstammenden Stoffe darin, daß er bei diesem aus seiner eigenen Erfahrung nimmt, während er bei jenem auf den Bericht anderer angewiesen ist. Der Unterschied bedeutet aber gar nicht so viel, wie man gemeinhin glaubt, wenigstens nicht mehr in unserer Zeit. Zunächst ist zu bemerken, daß die Erfahrung des Dichters auch keineswegs ganz ohne Mitwirkung anderer zustande kommt. Mögen einem dichterischen Werke immerhin eigene Erlebnisse und Beobachtungen zu grunde liegen, ein Bruchteil der Gedanken und Empfindungen, selbst des Geschauten (denn man schaut oft auch mit den Augen anderer) ist sicher fremdes Gut, vollangeeignetes meinetwegen, aber vielfach gewiß dem Dichter ursprünglich nicht näher liegend als das Geschichtliche, durch die dichterische Phantasie oder auf wissenschaftlichem Wege von anderen erworben. Diesem Erworbenen kann man also das Geschichtliche wohl gleichstellen, jedenfalls hat der Dichter mit dem letzteren keineswegs andere Prozesse vorzunehmen, als mit ersterem. Im übrigen spielt auch bei der Behandlung geschichtlicher Stoffe die persönliche Erfahrung keine unbedeutende Rolle, der Dichter ist nicht nur auf fremde Augen angewiesen. Der Schauplatz eines historischen Ereignisses pflegt in den meisten Fällen doch in den Hauptzügen: Berg, Wasser, Himmel, Vegetation u. s. w. unverändert zu sein; oft sind auch noch Bauwerke, Straßenzüge und dergleichen getreu erhalten und bieten sich der unmittelbaren Anschauung. Ebenso ist dies mit der Kleidung, den Waffen u. s. w. vergangener Zeiten der Fall, und wo diese nicht erhalten sind, sind doch meist Abbildungen da. Fast über jede Zeit und jedes Volk der Welt bietet heute die Kulturgeschichte eine leidlich vollständige Schilderung des gesamten Lebens und wird dabei durchweg von graphischen Darstellungen unterstützt. Landschaft und Kostüm sind ja nun freilich bei dichterischen Kunstwerken der geschichtlichen Gattungen nicht die Hauptsache, die Entscheidung, ob ein historischer Stoff brauchbar ist oder nicht, kann erst erfolgen, wenn man die nötigen individuell-menschlichen Dokumente vor sich hat. Aber auch diese sind heute in geradezu gewaltiger Anzahl vorhanden und mehren sich noch von Jahr zu Jahr. Die Geschichte hat längst aufgehört, die fable convenue zu sein, die Napoleon sie nannte. Wenn auch die Urteile der Historiker über die weltgeschichtlichen Charaktere heute vielleicht mehr als je auseinandergehen, so ist doch für die dichterische Anschauung unzweifelhaft Material genug da, um gestalten zu können. Diese Gestaltung aber kann jenen den Geschichtsschreibern oft das größte Kopfzerbrechen bereitenden „dunkeln Rest" ruhig mit übernehmen; alle wahrhaft großen dichterischen Gestalten sind bekanntlich nichts weniger als nationale Größen. Wohl gibt es immer noch unaufgehellte Perioden, und einzelne Schattengestalten wären am Ende nur durch fast ganz freie Phantasiethätigkeit, die höchstens auf dem Wege der Analogie einigen festen Boden gewinnen könnte, zum Leben zu erwecken — an diese wäre dann aber der Maßstab geschichtlicher Dichtung nicht mehr zu legen —; das hinderte aber nicht, das Gebiet der für die Poesie zu verwendenden Geschichte als geradezu unendlich zu bezeichnen. Sind die nötigen Anhaltspunkte für die Phantasie, besser, für die Anschauung da — was nötig ist, bestimmt der einzelne Fall — dann ist, wiederhole ich hier, jeder geschichtliche Stoff gestaltbar. Damit ist freilich nicht gesagt, daß jeder Stoff gestaltet werden soll oder wird.

Was treibt, ist nun die Frage, den Dichter zu geschichtlichen Stoffen? Oder umgekehrt: Wie kommt es, daß in des Dichters Seele geschichtliche Stoffe sich festsetzen und nach Gestaltung ringen? Als die historischen Gattungen noch Mode waren, da hat man die

*) Vergl. den Aufsatz des Verfassers „Poesie und Sittlichkeit", Kw. VIII, 3.

Digitized by Google

Weltgeschichte, oft sogar das Konversationslexikon nach guten Stoffen förmlich durchstöbert, so daß einige ein dutzendmal behandelt und wenige unbehandelt geblieben sind, und seitdem die Archäologie, oder sagen wir doch, die Kulturgeschichte es so herrlich weit gebracht, ist auch das, was nicht Ereignis geworden, sondern Zustand geblieben, mit Hilfe frei ersonnener Menschen und Geschichten zu dichterischer Darstellung gelangt. Oder meist eben nicht zu dichterischer; ich glaube, man kann, wenn man die alten historischen Dramen und die beliebten romantischen Behandlungen geschichtlicher Stoffe aus früherer Zeit mit hinzuzieht, von zehntausend Büchern dieses Genres neuntausendfünfhundert geradezu verwerfen, und bei vielen der übrig bleibenden fünfhundert wird man große Schwächen entdecken. Aber es sind auch unvergleichliche Meisterwerke dabei, von Shakespeares „Julius Cäsar" bis zu Schillers „Wallenstein", Otto Ludwigs „Maccabäern" und einigen Stücken Hebbels, von Scotts „Waverley" und Manzonis „Verlobten" bis zu Alexis, „Hosen des Herrn von Bredow" und Scheffels „Ekkehard". Was trieb diese und andere große Dichter zur Behandlung dieser Stoffe? Nach Lessing die Bequemlichkeit. Das ist wenigstens die Grundanschauung der noch heute vielzitierten Stelle im neunzehnten Stück der „Hamburgischen Dramaturgie". Dort wird zunächst nur von der Fabel der Stücke geredet und festgestellt, daß eine geschichtliche und eine freierfundene gleichwertig sind, wenn sie beide die gleiche innere Wahrscheinlichkeit haben. Ohne Zweifel! Ferner, die Tragödie soll nicht zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer oder zur Nährung des Nationalstolzes gemißbraucht werden. Sicher nicht! Als die höchste Kunstform verträgt sie die Einseitigkeit nicht, die ihr in diesen Fällen unbedingt anhaften müßte. Aber daraus folgt noch keineswegs, daß der Dichter den geschichtlichen Stoff beliebig verwenden darf; daß das Publikum, wie Lessing meint, keine Geschichte weiß, ist gewiß noch kein Grund oder auch nur eine Entschuldigung für dichterische Willkür. An anderer Stelle, zum Schluß des dreiundzwanzigsten Stücks, kommt Lessing der eigentlichen Frage näher. Der Dichter, sagt er, könne in allem, was nicht die Charaktere betreffe, soweit er wolle, von der historischen Wahrheit abgehen, die geringste wesentliche Veränderung der Charaktere aber würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führten. Damit ist aber im Grunde auch eine wesentliche Veränderung der Fabel, also des historischen Geschehens ausgeschlossen; denn es ist doch wohl anzunehmen, daß die Charaktere, ihr Handeln und die Reaktion der Welt darauf in einem naturnotwendigen Verhältnisse stehen, und daß eben die wirkliche Geschichte diese Naturnotwendigkeit aufzeigt, besser aufzeigt, als es alle Erfindung des Dichters vermöchte. Man kann einen Charakter ja gar nicht anders kennen lernen und also auch darstellen, als durch sein in der Geschichte überliefertes Handeln; Reflexionen anderer Menschen über ihn haben durchweg nur sehr bedingten Wert, und damit ist der Respekt vor wahrhaft historischen Thatsachen ein für allemal festbegründet. Bei Lessing kommt im vierundzwanzigsten Stücke noch eine dritte, zusammenfassende Stelle, die wunderbarerweise das von ihm kurz vorher Festgestellte wieder über den Haufen wirft: „Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte, die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem, wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst, als aus dem Gegenteil ein Verbrechen mache!" Wo bleibt da der ausschlaggebende Begriff des „Wesentlichen", der vorher da war? Schon Hebbel hat zu Ende der dreißiger Jahre als Münchener Student in seinem Tagebuche dem zitierten Lessingschen Ausspruche die Bemerkung hinzugefügt: „Ich denke, das Verhältnis von Geschichte und Tragödie kann etwas inniger sein", und so ist es wohl jetzt Zeit geworden, die auch in sich selbst widerspruchsvollen Feststellungen Lessings über diesen Punkt, und ob sie zehnmal zum eisernen Wissensbestand unserer Theaterkritiker gehören, wie so manches andere in seinen ästhetischen Schriften als veraltet über Bord zu werfen.

(Schluß folgt.)

Rundschau.

Dichtung.

* Schöne Literatur.

Herr und Knecht. Erzählung vom Grafen Leo Tolstoi. Übersetzt von Adolph Garbell. (Berlin, Ruhr'sche Buchhandlung).

Wie die Blätter berichteten, hat eine amerikanische Firma dem Grafen Tolstoi einen Dollar für jedes Wort seiner neuen Erzählung geboten, wenn er ihr das Eigentumsrecht abträte. Tolstoi ging jedoch nicht auf den Vorschlag ein, und so liegt denn schon die erste deutsche Übersetzung des neuen Werkes vor. Es ist eine jener Volkserzählungen, deren Tolstoi eine ganze Anzahl geschrieben hat, und von denen auch eine Auswahl in Reclams Universal-Bibliothek zu haben ist. Mit den großen Romanen des russischen Dichters „Krieg und Frieden" und „Anna Karenina" wird man „Herr und Knecht" nicht gerade

Digitized by Google

zusammenbringen, aber seine unverminderte poetische Kraft zeigt auch dies kleine, kaum fünf Bogen starke Werk, um so mehr, als es von Tendenz fast völlig frei ist. Ganz gewiß: der Kirchenälteste, Holzhändler und Kaufmann zweiter Gilde Wassili Andrejitsch Brechunow ist der Weltmensch, sein Knecht Nikita der ideale Christ Tolstois, und der Ausgang der Novelle zeigt den Sieg des duldenden Christentums, das hier mit dem Menschentum genau zusammenfällt, aber das Werk wirkt durch reine Darstellung. Erfindung und Handlung sind auf ein Mindestmaß beschränkt, sind eigentlich gar nicht vorhanden; der Kaufmann will mit Nikita in einen benachbarten Ort fahren, um einen vorteilhaften Waldkauf abzuschließen, er verirrt sich wiederholt im Schneesturm, läßt aber nicht ab und kommt um, während Nikita, der viel Schwächere und Schlechtergekleidete, am Leben bleibt — das ist alles. Aber was machte Tolstoi aus der Erzählung der Fahrt! Zunächst die Darstellung der Umgebung, in der Herr und Knecht leben, dann der russischen Winternatur, bäuerlicher Feststimmung, der Frage der Bodenverteilung (die allerdings etwas aus dem Rahmen der Novelle herausfällt), darauf des Kampfs mit dem Schneesturm, der vergeblichen selbstischen Flucht des Herrn, des Erwachens des menschlichen Zusammenhangsgefühls in ihm und des friedlichen Endes — das sind die einzelnen Stationen der Erzählung, die aber von dem Reichtum des Details keinen Begriff geben. Der Blick, den Tolstoi in die russischen Verhältnisse und die russische Volksseele thun läßt, ist ebenso tief und erschöpfend wie fesselnd; seine Menschen sind wieder von überzeugender Naturtreue, und zwar sind nicht blos die Haupt-, auch manche Nebenpersonen hinreichend charakterisiert. Als Bild im ganzen genommen, hat auch dies kleine Werk eine Größe, wie sie kein andrer moderner Schriftsteller erreicht, und daß es vollständig kunstlos erscheint, hebt noch alle Vorzüge. Brechunows vergeblicher Rettungsversuch, Nikitas Ergebung, die Umwandlung Brechunows, daß er, der reiche Herr, den armen Knecht mit seinem Leibe deckt, das sind Höhepunkte der Darstellung, die auch die grandioseste Phantasie nicht zu übertreffen vermag, und sie sind nur reine Wirklichkeit, mag man immerhin in unserm Westeuropa die Möglichkeit jener Umwandlung bezweifeln. Ein kleines Bild mit gewaltigem sozialen Hinter- und Gefühlsuntergrund — das ist die neue Erzählung Tolstois. Freilich schrieb ich unter dem ersten Eindruck, aber es giebt Werke, die wie Naturereignisse wirken, und da läßt man den Kunstverstand am besten einmal zu hause. **Adolf Bartels.**

Fahnenflucht. Novelle von Ernst von Wolzogen. (Berlin, F. Fontane & Co.)

Eine Geschichte, auf deren Hintergrund das Thema der Soldatenmißhandlungen vorüberzieht, ohne je in den Vordergrund zu treten; man darf nicht sagen, daß Wolzogen dieses Thema in seiner „Fahnenflucht" novellistisch behandelt habe. Näher dem Mittelpunkte des Geschehens steht die Frage von der Notwendigkeit des „Drills", denn dem Füselier Gottlieb Quaritsch würde es nach des Verfassers Meinung wohl nicht so schlimm ergehen, käme es bei unserer Armee nur auf die Erziehung zu guten Kriegsleuten, nicht auch zu Paradegegenständen an. Denn zum Paradeschritt u. s. w. sind dem Burschen die Beine zu steif und ungelenk, — ein Erbteil seiner Familie, das er nun büßen muß. Denn ihn, um dessenwillen oft nachexerziert werden muß, schinden Unteroffiziere und Kameraden zur Rache nach Kräften. Der arme verprügelte Kerl hat nun einmal ein paar gute Tage im Lazaret, dann aber, als er zurück in sein Kasernenelend gekommen ist, läßt er sich am Sonntag Nachmittag verlocken, noch „revierkrank" und ohne Urlaub auf eine Stunde ins Feld zu gehen, das ihn so heimatlich anmutet. Ein Landsmann, der in einer anderen Kompagnie dient, lockt ihn weiter in ein Dorfwirtshaus, und da lernt er eine kennen, der seine Tölpelhaftigkeit gut genug ist. So versäumt er die Zeit, und nun ists zu spät, und nun hat er Angst vor der Rückkehr und so wird er „fahnenflüchtig". Er fängt das äußerst dumm und plump an und verunglückt schließlich, als er vor einem Gensdarmen flieht.

Die Erzählung wäre rein naturalistisch durchgeführt, hätte Wolzogen zum reinen Naturalisten nicht zu viel Poetenblut in sich, so aber setzt er da und dort wärmere Töne, Glanzlichter, Schatten ein. Als sehr angenehm zu lesen wird ja diese „Fahnenflucht" trotzdem nicht eben vielen erscheinen. Aber eine gute realistische Charakteristik ist sie. Nur hätte der Herr Verfasser seine Leute in einem Dialekt reden lassen sollen, den er beherrscht; das hier verzapfte Sächsisch, das wohl Leipzigerisch sein soll, ist recht fragwürdig.

Mühlengeschichten von Luise Schenck. (Breslau, Eduard Trewendt.)

Luise Schenck ist eine Schleswig-Holsteinerin, die das Geschick schon weit durch die Welt geführt zu haben scheint wenigstens spielen ihre ersten novellistischen Veröffentlichungen auf brasilianischem Boden. Mit dem vorliegenden Buche kehrt sie in die Heimat zurück und gibt in drei zusammenhängenden Novellen die Geschichte einer Müllerfamilie, die einer starken Anziehungskraft sicherlich nicht entbehrt und die Verfasserin ihrem Talente nach zwar nicht in die erste Reihe der dichterisch schöpferischen Frauen, doch gleich hinter diese stellt. Es ist ein starkes Heimatgefühl, eine reiche Heimatstimmung in den drei Erzählungen, wie sie dem Volksstamm, dem Luise Schenck angehört, bekanntlich in besonders hohem Maße eigen, und so will ich denn zumal die Verehrer Storms auf diese Schriftstellerin aufmerksam machen. Aber Luise Schenck weiß auch Menschen zu gestalten, und nur hin und wieder trifft man Züge, die an die Marlitt, die Heimburg in ihren besseren Erzeugnissen erinnern. Mich sollte nicht wundern, wenn Luise Schenck eines Tages ein Liebling der deutschen Frauenwelt würde, und sie würde es eher verdienen, als manche Berühmtere. Nebenbei darf ich hier vielleicht an eine andere Schleswig-Holsteinerin, die neuerdings zu Ruf gekommen, an Charlotte Niese erinnern. Ihr Talent ist freilich weit anderer Art. **Adolf Bartels.**

* Schriften über Literatur.

Jean Paul und seine Bedeutung für die Gegenwart. Von Josef Müller. (München, Dr. H. Lüneburg.).

Auch wer nicht mit dem Verfasser des vorliegenden Werkes auf dem gleichen prinzipiellen Standpunkt steht (einem Standpunkte, der in nicht zur Sache gehöriger und überflüssiger Breite in der Schlußbetrachtung betont ist), der wird doch durch das Lesen der fleißigen und geistvollen Monographie reichste Anregung erfahren. Man merkt überall, wie sehr der Stoff durchdacht ist, und man freut sich wahrzunehmen, wie gut er gestaltet ist. Der Verfasser will keine chronologische Monographie geben; er legt nicht Wert auf Beibringung neuer Einzelheiten über Historisches und Persönliches; er will durch Versenkung in den innersten Kern der Individualität, durch Aufsuchung des geistigen Bandes, das die vielfachen, fast widerspruchsvollen Elemente im Charakter Jean Pauls zu harmonischer Einheit verknüpft, uns den Dichter näher bringen; er will eine Charakteranalyse geben. Demgemäß betrachtet er Jean Paul als Menschen, als Philosophen und Moralphilosophen, und widmet je ein Kapitel den Ansichten des Mannes über Religion, Pädagogik, Ästhetik, Dichtung, Sprachtheorie und Politik.

Zunächst versucht der Verfasser die Einheitlichkeit zu finden für die sonderbare Natur Jean Pauls mit dem so merkwürdigen Gegensatz zwischen höchster Empfindsamkeit und krassem Zynis-

Digitized by Google

nus, und er findet sie in der sittlich-religiösen Basis, in der Charakterfestigkeit, Willensenergie und Wahrheitsliebe des Dichters; das Zynische desselben erscheint nur als Kontrast, als Ergänzung des Gefühlsenthusiasmus (S. 71). Geschickt werden sein Optimismus, seine Lebensfreude, seine Heiterkeit und seine Sympathie für Kinder als weitere Elemente hervorgehoben.

Der Versuch, den Beweis zu führen, daß die Clavis Fichteana eine ernsthafte Widerlegung der Fichteschen Weltanschauung sei, ist als mißglückt zu betrachten. Für uns, die wir weit über die Fichtesche Philosophie hinausgewachsen sind, vermag die Schrift allerdings sehr leicht als Widerlegung zu erscheinen, indem wir unwillkürlich unsere Gedanken zu denen Jean Pauls machen. Dieser aber hatte nur satirische Absichten — konnte sie nur haben, und als historische Bedeutung ist daher die der Satire festzuhalten. Die bloße Negation ist keine Widerlegung.

Mit vollem Rechte ist der ethisch-pädagogischen Wirkung der Jean-Paul-Schriften die weitaus eingehendste Behandlung zu Teil geworden (einschließlich der religiösen Anschauungen die Seiten 176–325 umfassend). Denn hier allein vermag Jean Paul noch von Bedeutung für die Gegenwart zu sein. Er war eben in der That kein Dichtergenie ersten Ranges, konnte keine eigentlich poetischen Werke schreiben. Aber seine pädagogischen Ideen, vielfach ganz übersehen oder zu gering veranschlagt, sind überaus glücklich, gesund und beherzigenswert. Das hervorgehoben zu haben erscheint mir als das Hauptverdienst dieser Monographie. In anderen Punkten kann ich wieder mit dem Verfasser nicht übereinstimmen: daß Jean Paul in lebhafter Fühlung zu der Gegenwart und ihren Bewegungen stehe, daß er moderner sei als Schiller und Goethe (S. 61). Seine Romane sind unlesbar geworden, seine ästhetischen Ansichten bis auf einige Wahrheiten veraltet. „Lehrer unserer Zeit", wie der Verfasser will (S. 419) kann Jean Paul nur noch in ethischer Hinsicht sein. Wer sich hierüber eine klare Vorstellung verschaffen will, der lese dieses anregende, fein geschriebene Buch; er wird erstaunt sein, in der gegebenen systematischen Zusammenstellung, wo der Dichter selbst in reichstem Maße zu Wort kommt, soviel vortreffliche Lebensauffassung und Anschauung zu finden, in viel befriedigenderer und durchsichtigerer Weise, als in dem barocken Wust der Werke Jean Pauls selber.

Fr. Carstanjen.

* **Für die Dorfgeschichte** tritt ihr berufenster Vertreter, Rosegger, mit einem Aufsatze der Zeitschrift „Das Land" auf den Plan. Träte er darin nur als ein Verteidiger der Dorfgeschichte auf, wir nähmen nicht davon Vermerk, denn die Widersinnigkeit der Anfechtungen dieser Gattung ist unseres Erachtens zu einleuchtend, als daß es darum unter ernsteren Leuten der Worte bedürfte. Aber Rosegger sagt auch etwas über die besonderen Werte der Dorfgeschichte.

Sein Aufsatz wächst aus der Polemik gegen einen ungenannten Kritiker hervor, der die Dorfgeschichte nicht leiden mag. Er spricht darüber und fährt dann fort: „Wenn die Dorfgeschichte, das Volksstück in der That nicht ansprechen, so liegt die Ursache nicht im Volke, sondern im Dichter. Viele Volksdichter, die nur zwischen Mauern und Büchern hindurch manchmal einer volkstümlichen Gestalt ansichtig werden, wursteln nach der alten literarischen Methode fort, glauben schon ein Volksstück, eine Dorfgeschichte gemacht zu haben, wenn sie die abgebrauchten Schemen, wie gesagt, in die Lederhose oder in die Arbeiterblouse stecken. Wenn der Rezensent die volkstümliche Dichtung nach solchen Machwerken aburteilt, dann beweist er, daß er die thatsächlichen Vertreter der Volksliteratur nicht kennt oder nicht versteht. Ein drittes mag ja noch sein, weshalb er der Volksdichtung keinen Geschmack abgewinnen kann: etwa weil er zu ausschließlich in einer falschen Ästhetik steckt oder weil ihm in seinem verkünstelten oder verweichlichten Lebenskreise die derbe Naturkraft unheimlich ist. Auch geht er gerne von dem Aberglauben aus, als mangle den einfachen Leuten aus dem Volke jene Seelenenergie, jene vertiefte Weltanschauung, jene Thatengröße, jener Herzensadel, die nötig sind, um einen Gegenstand der Kunst abzugeben. Dieser Aberglauben zeigt, daß sein Träger — und mag er sich zehnfach Gelehrter nennen — das Volk ganz und gar nicht kennt oder höchstens nur von der Seite, die es dem Städter zukehrt; und das ist freilich nicht die vorteilhafteste. Dieser Aberglauben des zünftigen Literaturgelehrten zeigt uns aber noch etwas Schlimmeres an. Denn daß ein Gelehrter Volk und Leben kennen müsse, ist eigentlich gar nicht zu verlangen, wenn aber der Literarhistoriker die Literatur nicht kennt, das ist schon recht schlimm. Jener kritische Mann, der in Bausch und Bogen die volkstümliche Dichtung verwirft oder mindestens sie der antivolkstümlichen nicht für ebenbürtig hält, weiß nichts von der Odyssee, nichts vom Nibelungenlied, nichts vom Volksmärchen und Volkslied, nichts von Hans Sachs und Walther von der Vogelweide. Er weiß auch nichts von Goethes Hermann und Dorothea und nichts von Schillers Wilhelm Tell. Daß er demnach auch die volkstümliche Muse Jeremias Gotthelfs, Gottfried Kellers, Immermanns, Boz Dickens', Fritz Reuters, geschweige die der Neueren nicht versteht — wer verargt ihms noch?

Wenn der gewisse Literarhistoriker sich nun wehrt und sagt, das Volkstümliche bei Homer, bei Walther, bei Goethe und Schiller u. s. w. sei in die höchste Kunst gebracht und das sei dann etwas anderes, das sei Kunstdichtung!, so gesteht er damit etwas ein, was er sonst geleugnet hat. Er hat ja des öfteren gesagt, das rohe, ungebildete, engherzige, geistesbeschränkte Volk eigne sich dem Stoffe nach nicht für die Dichtung. Sind die Helden der Odyssee oder des Nibelungenliedes akademisch gebildet gewesen? War Wilhelm Tell ein General-Feldmarschall? War Andreas Hofer ein gefürsteter Graf von Tirol? Nein, alle diese Leute gehören nicht zur Gesellschaft, sondern zur Plebs, also weg mit ihnen aus der Literatur! Doch das meint der Herr ja wieder nicht so. Den Stoff erkennt er schließlich ja an, wenn er künstlerisch behandelt ist. Aber künstlerisch behandelt sein, das verlange ich auch vom Gesellschaftsroman, von der Gedankenlyrik, vom Drama. Was heißt aber eine künstlerische Form? Was im alten ästhetischen Katechismus darüber steht, das kümmert wohl noch den Schüler, aber nicht den Meister, nicht den wirklichen Künstler, den modernen noch am wenigsten. Nach meiner Meinung ist die künstlerische Form jene Form, in welcher ein Kunstwerk am meisten wirkt. Sie richtet sich je nach dem Stoff und kann keine Schablone sein. Einen Stoff zur größtmöglichen Wirkung bringen, das ist die Aufgabe des Künstlers, mit welchen Mitteln er die Wirkung erzielt, das ist seine Sache. Schillers »Verbrecher aus verlorener Ehre« ist nichts anderes, als eine Dorfgeschichte; wird sie der Mann, der die Dorfgeschichte nicht leiden kann, darum aus der klassischen Literatur reißen wollen? Wenn dem Pfarrer Bitzius vorgeworfen wird, daß seine Dorfgeschichten tendenziösen Charakter haben, so ist daran nicht die Dorfgeschichte, sondern der Pfarrer Bitzius schuld. Bitzius' Dorfgeschichten haben jedoch mit denen anderer gemein den Fehler, daß die Stallmägde vom Stalle riechen. Das tadelt derselbe Kritiker, der anderswo sich beklagt, daß die Dorfgeschichtenschreiber ihre Bauern zu sehr zu idealisieren pflegten. Es gibt übrigens Leute und zu solchen gehöre ich, denen der zweifelhafte Parfumduft des Boudoirs zuwiderer ist, als der natürliche Geruch einer Melkkuh. Doch der Dichter macht weder eine Kuh, noch einen Düngerhaufen zum Helden seiner Dorfgeschichte, außer er wäre einer jener »Naturalisten«

Digitized by Google

welche ihr Ideal im Dreck erblicken. Der Dorfgeschichtendichter stellt Menschen dar. Mit Vorliebe nimmt er sie aus jenem Bereiche, wo sie noch gesund sind und von der Überkultur nicht verdorben wurden. Ob sie von einem Konversationslexikon je etwas gehört haben, das kümmert ihn nicht, ob sie manchmal eine Erholungsreise nach Italien unternehmen, um Kunstsammlungen zu besuchen oder nicht, ob sie eine Havannah von einer »Kurzen« unterscheiden können, ob sie das Wort »arbeiten« deklinieren können, ob sie über neue literarische Erscheinungen raisonnieren können oder nicht, all das kümmert ihn sehr wenig. Ihr Menschenwesen, das kämpfende, leidende, jauchzende ist es, was ihn interessiert, was er wirksam wiedergeben will. — Das seelische Bereich des Bauers ist zu klein, um das Interesse des Gebildeten ausfüllen zu können, sagt unser Literarhistoriker sehr schön. Das seelische Bereich des Bauers jedoch ist, genau besehen, gerade so groß, wie das anderer Menschen, nach oben wird es vom Himmel, nach unten von der Hölle begrenzt, sein oberer Nachbar ist der Engel, sein unterer der Teufel. Dazwischen liegt die weite Erde. Nur an Äußerlichkeiten hat der Gesellschaftsmensch mehr oder anderes als der Volksmensch. Er weiß mehr, jedenfalls aber anderes als der Bauer, und was der Bauer weiß und kann, das weiß wieder der Gesellschaftsmensch nicht, und wenn der eine wie der andere einmal auf Robinsons Insel verschlagen werden sollte, so weiß der Bauer sich dort am Ende leichter zu helfen als der Stadtmensch. In Volkskreisen findet der Dichter einen weitaus mannigfaltigeren poetischen Stoff als in den Gesellschaftsklassen, nur wird er seine Helden weniger schwatzen und mehr handeln lassen müssen, als der Gesellschaftsdichter die seinen. Gelehrte und geistreiche Gespräche sind oft recht amüsant, aber mit der Kunst haben sie blutwenig zu thun. Und was die menschlichen Leidenschaften anbelangt, so wissen wir alle aus Erfahrung, daß sie hier wie dort dieselben gewesen sind und bleiben werden.

Dem Dichter Auerbach hat man gerne zum Vorwurfe gemacht, daß es philosophierende, in die moderne Gedankenwelt eingreifende Bauern, wie er sie geschildert, nicht gebe. Ich kann aber sagen, es gibt in jedem Dorfe wenigstens einen »Philosophen«, der über allerlei nachgrübelt, sich seine besonderen, oft sehr krausen, aber oft auch sehr klugen Gedanken macht, und im Reichsrate sitzt mancher einfache Bauer, der es an Vernunft und klarer Weltanschauung mit den hochgelehrten Herren aufnehmen kann. Der Dorfgeschichtenfeind stellt sich konsequent vor, in der Dorfgeschichte sei nichts als Hansel und Gretel, die gerne zusammenheiraten möchten, und ein polternder Vater, der es nicht zugeben will. Ich hinwiederum habe mein Lebtag nirgends so viel Monotonie in Liebessachen mit Hindernissen gefunden, als in den Novellen, Romanen, Theaterstücken und lyrischen Gedichten aus der Gesellschaft. Das Bereich der Dorfgeschichten ist weit genug. Der ganze unerschöpfliche Mensch ist da und die unmittelbare, große Natur. Allerdings erweckt die Natur im Landmanne nicht so viele superkluge Gedanken, als im über alles spintisierenden Städter, sein Verhältnis zur Natur ist entweder innige Vertrautheit oder scheue Ehrfurcht. Und die Weltgeschichte? Ist sie am Dorfe still vorübergeschlichen? Hat sie ihre Helden und Opfer nicht viel mehr im Volke gewählt, als im Salon? Kann Liebe, Feindschaft, Rache, Opfermut, Verrat, Treue, Rechtssinn, Erdengier, Himmelsbegeisterung, Heimweh, Ergebung, Trotz, Humor sich anderswo so unmittelbar ausleben, als im Landvolke? Und sind der Gestalten denn so wenige? Ich nenne blos den Großbauern, den Knecht, den Bettler, den Wirt, den Handwerker, den Hausierer, den Stromer, den Musikanten, den Studenten, den Soldaten, den Lehrer, den Pfarrer, den Prälaten, den Schloßbesitzer, den Amtmann. Jeder in den verschiedensten Epochen und Verhältnissen seines Lebens und Wirkens und Wünschens, in seinen Konflikten mit der Welt! Und das Weib in seiner unahnbaren Verschiedenartigkeit. Dasselbe allbekannte und nirgends gekannte rätselhafte Weib! Gibt das nicht Kombinationen? Und in außerordentlichen Zeitläuften sind die Geschehnisse, Bestrebungen und Kämpfe auf dem Lande nicht ebenso vielfältig und unberechenbar als anderswo? Daß man dort nicht aus jeder Kleinigkeit eine Staatsaktion macht, nicht über jeden Zufall in fieberhafte Aufregung gerät, zeugt durchaus nicht von Stumpfsinn, sondern von Gesundheit. Wenn Sie, mein gelehrter Herr Literarhistoriker, noch eine Odyssee oder ein Nibelungenlied haben wollen, aus den Stadtleuten läßt sich so etwas nicht kneten, das Ding müßte aus festem Holze geschnitzt werden. Die größte Heldenthat dieses Jahrhunderts, wo ein kleines Volk seiner Freiheit willen dreimal gegen die Kriegsheere des Welteroberers aufgestanden ist, in den Tiroler Bauerndörfern hat sie sich vollzogen. Und noch heldenhafter als ihr Siegen war ihr Fallen. Doch jener Volkspoesiefeind ist vergleichbar mit dem Märchenmanne, der aus hundertjährigem Schlafe plötzlich auffahrend nach seinem Zopfe greift und inne werden muß, daß ihm mittlerweile — alle Haare ausgegangen sind. Übrigens ist weder der Dorfstoff noch der Stadtstoff dazu geeignet, um blos abgeschrieben zu werden, wie es die Fanatiker der »Wahrheit« verlangen. Der Stoff muß ausgewählt, von Spreu befreit, verdichtet und komponiert werden. Wenn man das idealisieren nennt, gut, dann muß jede Dichtung idealisiert werden, denn anders kann sie eine größtmögliche Wirkung nicht hervorbringen und die angedeuteten Arbeiten sind absolut nötig, wenn die Darstellung nicht ein öder, sinnloser Brei von alltäglichen Dingen und Vorgängen werden soll. Und das wäre nichts weniger als Kunst, nichts weniger als Dichtung, das wäre nur ein Protokoll des Banalen.

Ich gestehe, daß man noch in einer anderen Art idealisieren kann und soll. Man idealisiere das Volk, aber man idealisiere nicht den einzelnen. Wie soll man denn das anfangen? Einfach so: man greife die besseren und interessanteren Gestalten aus dem Volke heraus und stelle sie dar, wie sie sind. Also gibt man dem Idealismus und dem Realismus das Seine. Eine andere Aufgabe hat der Volksschilderer, eine andere der Novellist. Der erstere muß die Regel geben, der letztere die Ausnahme. Wenn Novelle so viel heißt wie Erzählung einer Neuigkeit besonderer Art, so wird man nicht gleich das Erstbeste erzählen dürfen, vielmehr, dann wird man Umschau halten müssen nach Besonderem, Seltsamem, sei es in einem Charakter, sei es in einer Handlung, sei es in einer Begebenheit. Es muß sich natürlich nicht gerade so zugetragen haben, wie der Novellist erzählt, aber es muß sich gerade so zutragen können. Diese Grundsätze haben so gut für eine Dorfnovelle, wie für eine Stadtnovelle Geltung, oder anders gesagt, künstlerisch wird von der einen nicht weniger verlangt, als von der andern. Gute Dorfgeschichten kommen dem Kunstideal oft sogar näher als gute Stadtnovellen, weil in ersteren ein Haupterfordernis der Kunst, die Einfachheit, leichter zu erreichen ist, und weil beim Naturmenschen die Einheitlichkeit der Charaktere leichter gefunden werden kann, als bei durch ein vielfältiges Weltinteresse zwiespältig gewordenen Leuten. Endlich ist eine titanische That viel leichter dem Naturmenschen zuzutrauen, als dem Bewohner des Salons. Die Dorfgeschichte steht ihrer ganzen Natur nach der Antike näher, als die Stadtnovelle.

Die Dorfgeschichte, wenn sie in ihrem ganzen Gehalte auftritt, ist also in der Literatur nicht blos berechtigt, sie ist vielmehr einer ihrer besten Bestandteile. Außerdem hat gerade in der Gegenwart die Dorfgeschichte eine besondere Bedeutung. Denn ein welthistorischer Prozeß ist es, der sich heute auf dem Dorfe vollzieht, der Übergang von der alten Kultur zu einer neuen.

Digitized by Google

Diese Konflikte und Kämpfe geben Stoff genug und großartigen. Und selbst wenn der Dichter noch einmal das alte, jetzt untergehende Dorfleben darstellt, hat das einen besonderen Wert. Es werden Zeiten kommen, da die Menschheit sich heiß zurück sehnen wird zur Idylle des alten Dorflebens, das an und für sich freilich nicht immer eine war, jedoch im Vergleiche zu künftigen Zuständen eine gewesen sein wird."

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Aus Dresden schreibt man uns:

Als Lindau vor Jahr und Tag seinen „Anderen" schrieb, hatte er vielleicht bereits eine Ahnung davon, daß ihm die Zweiseelentheorie einst selbst zu statten kommen könne. Wie aus dem gestrengen Staatsanwalt über Nacht ein Einbrecher, so konnte am Ende auch einmal aus ihm, dem Allerweltsfaiseur, dem französelnden Roman- und Dramendichter, dem Spötter auf den Falken, der aus der Wolke ohne Wahl auf sein Opfer herabzuckt, ein Hofdichter und Hoftheaterintendant werden. In den Jahren, die er in freiwilliger Verbannung von Berlin hier in Dresden verlebte, umschmeichelt von der Gunst gewogener Gönner in den Kreisen unseres Hoftheaters, hat er reichliche Gelegenheit gefunden, sein anderes Herz zu entdecken, sein frommes, sittenreines und — hoffähiges. So war er auf den Ruf, der ihn als Intendant nach Meiningen forderte, nicht ganz unvorbereitet. Um nun den Meiningern zu zeigen, daß er noch immer ein gefeierter Mann sei, fuhr er nach Wien, ließ sich von den gewähltesten Zirkeln huldigen und lohnte, wie Könige lohnen, mit sich selbst. Er las sein neuestes Opus vor, das dramatische Gedicht: „Venus von Milo", mit dem er sich die klassische Tradition schaffen wollte, die ihm für den Meininger Posten ganz und gar fehlte. Diese Dichtung hat Lindau als ein anderer geschrieben, in nachtwandelndem Zustande. Unter der Suggestion des neuen Berufes, der auch einen neuen Verstand erheischte, verleugnete er den Lindau von ehedem und fixierte den neuen Lindau, als der er nunmehr vor Mit- und Nachwelt dastehen will. Dieser Lindau ist nicht etwa der Agathon des Stückes, der vermögende Kunstpfuscher, der sich an fremdem Eigentum vergreift, um damit Ruhm zu ernten, der die beste Küche von Athen hat und auf schwellenden Polstern von seinen negativen Kunstleistungen ausruht; bewahre! er ist Skopas, der Idealist, der Gläubige an die göttliche Eingebung in der Kunst, der Seher der aus den Wolken zu ihm in begnadeter Stunde der Empfängnis herabsteigenden Muse. Dieser Skopas-Lindau stellte sich der staunenden Mitwelt am 3. April (leider nicht am 1.) in unserem kgl. Hoftheater vor und siehe: der Nachtwandler wurde ebenso treulich geglaubt und beklatscht, wie der Verbrecher-Staatsanwalt im „Anderen", der in sein eigenes Haus steigt. Man glaubte, daß Lindau bei sich eingebrochen sei, nicht um sich zu stehlen, sondern — viel schlimmer — um sich kaltlächelnd umzubringen. Die zuckenden Glieder seines literarischen Ichs legte er, selbstlos wie er ist, an den Stufen des Intendantenthrones von Meiningen nieder, um „ein anderer" auf ihn zu steigen und der verblüfften Menge zu zeigen, was er ist. Dieses rührende Schauspiel eines in der Hoffnung auf eine bessere Seele vollbrachten Selbstmordes fand, da es trefflich agiert wurde, überzeugte Verehrer selbst bei denen, die ihren Lindau kennen sollten. So lohnte sich der Versuch, die Zweiseelentheorie in einem Drama coram publico vor Augen zu führen, und Anfang und Ende schlossen sich für das harmlose Publikum und den glücklichen Autor zum erbaulichen Kreise zusammen.

L. Lier.

Musik.

* Die deutsche Kammermusik zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts. (Schluß.)

Die Intrade ist, wie wir sie z. B. bei Hans Leo Haßler finden, fast durchwegs Note gegen Note gesetzt (wie die Galliarde) und liebt besonders Tonrepetitionen mit dem Rhythmus — ⏑ ⏑ — —. Übrigens finden sich bei Erasmus Widmann (1618), Melchior Franck (1603) u. a. Intraden genug, die ebensogut Paduanen heißen könnten, ja sogar (z. B. bei Haßler) Intraden im Tripeltakt, von so flotter Faktur, daß sie der Galliarde und Kourante zum Verwechseln ähnlich werden.... Nebentypen sind die bereits flüchtig gestreiften, wenigstens genannten: Allemande und Kourante. Die Allemande ist von Hause aus jedenfalls ebensowenig von der Pavane verschieden wie der Passamezzo der Italiener, repräsentiert vielmehr den Reigen, so wie er um diese Zeit in Deutschland getanzt wurde, während die Pavane die ältere abgekommene langsamere Tanzweise als besonderen Charaktertypus weiter konservierte. Die Italiener unterschieden im 16. Jahrhundert Passamezzi alter und neuer Art (z. B. in A. Gardanes Tänzesammlung von 1551) und mehrere englische Sammlungen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts enthalten Tänze mit dem Doppelnamen ›Passamezzo Pavane‹. Ähnlich wie also nachweislich der Passamezzo eine minder altväterischere flottere Art der Pavane (mit zum Teil sehr interessant ausgearbeiteten Veränderungen des Hauptsatzes, deren Zahl auf acht, zehn und mehr steigt) ist, muß man auch in der Allemande um 1600, die auch ›deutscher Tanz‹ oder kurzweg Tanz (Dantz) genannt wird, die Umbildung sehen, welche der alte Reigen, der inzwischen zur fremdsprachig benannten ›Pavane‹ geworden war, in Deutschland erfahren hatte. Diese Vermutungen bestätigen Johann Ghros »auf teutsche Art gesetzte« Pavanen, welche den ›deutschen Tänzen« Melchior Francks und den Allemanden Scheins so ähnlich sehen, wie ein Ei dem andern. Zwar weisen sie den bei Franck bereits in der Mehrzahl der Nummern charakteristisch zu Anfang hervortretenden Auftakt von ¼ noch nicht im ersten Teile, desto deutlicher aber im zweiten und dritten Teile auf und sind auch in kürzeren Werten notiert (!). Auch der französische Branle ist nichts anderes als die neuere Form des Reigens (vergl. F. M. Böhme, ›Geschichte des Tanzes in Deutschland‹, S. 126). Die bereits der älteren Galliarde wie auch dem Nachtanz der Allemande geläufige, aber mit Bewegung in schlichten Zählzeiten wechselnde Bevorzugung des punktierten Rhythmus wird nun zur Manier gesteigert in der Kourante dieser Zeit (bei Schein, Widmann, Staden, Scheidt u. a.), welche daher der späteren Gigue und Kanarie vollkommen gleicht. . . . Noch schneller bewegt war die Volte, die ebenso den punktierten Rhythmus bevorzugte (gleichfalls Tripeltakt). Der in den Instrumentalwerken dieser Zeit vorkommende Name Mascarada bezeichnet nicht eine besondere Form, einen Charaktertypus, sondern vielmehr eine Aneinanderreihung verschiedener Tänze für einen praktischen Zweck (Aufzüge, Maskenspiele). Der Name Balletto bezeichnet bei den Komponisten um 1620 Tänze des Allemandentypus, vielleicht etwas bewegtere (im geraden Takt); bei Neubauer (1649) aber eine Art zyklischer Form (!), beginnend im Allemandentypus und nach einem kurzen Mittelteil langsamer Bewegung (Adagio) nach Volten-, Galliarden- oder Kouranten-Art zu Ende gehend (Presto, im Tripeltakt).

Wir sehen, den alten deutschen Meistern um 1600 stand eine Fülle verschiedener charakteristischer Tanztypen zu gebote, die ihnen Gelegenheit gab, ihre tonschöpferische Phantasie in der mannigfaltigsten Weise zu bethätigen. Das eigentliche Feld für Entfaltung breiter Kantilene und großen Ausdrucks war die Pavane, die aber zugleich (besonders im zweiten und dritten

Digitized by Google

Teile) Gelegenheit zur Entwickelung lebhaften und kunstvoll imitierenden Figurenwerkes bot. Die harmonische Kühnheit, welche Meister wie Schein, Scheidt, Engelmann, Widmann, auch der in Bückeburg lebende Engländer Thomas Simpson, in ihren Pavanen entfalten, ist für die Zeit wahrhaft erstaunlich, und die konsequent durchgeführte Chromatik z. B. der Paduana »Dolorosa« von Scheidt macht doch ein starkes Fragezeichen zu den Verdiensten, welche z. B. Wasielewski (»Die Violine im 17. Jahrhundert«) dem 50 Jahre späteren Legrenzi zuschreibt. Zur Entwickelung von Grazie und Sinnigkeit bot die Allemande die beste Gelegenheit, der ja nach Prätorius eine gewisse »Schmehrmütigkeit« eignete: man vergleiche z. B. die entzückende Allemande Nr. 19 (A dur) in Th. Simpsons »Opus newer Paduanen" u. s. w. (Hamburg 1617), oder Johann Scheins Allemande der 10. Suite, welche ohne Zweifel die Großmutter einer allbekannten Gavotte J. S. Bachs ist!

Zu flottem Schwung und markierter Rhythmik endlich regten Galliarde, Kourante und Volte an — was Wunder da, wenn man sich in Deutschland anfänglich gegen die von Italien herüberkommenden Sonaten und Kanzonen skeptisch und ablehnend verhielt, zumal dieselben gar bald im Hinblick auf die vom Organisten oder Cembalisten verlangte Ergänzung der Volltönigkeit durch den Continuo sich der soliden Durcharbeitung entschlugen und die Florentiner Opposition gegen den Kontrapunkt auf instrumentales Gebiet hinüberzogen? Ganz enthielten sich freilich die deutschen Komponisten der Zeit um 1600—1625 der Kanzonen Komposition nicht, sondern wir finden einzelne Tonstücke der Bezeichnung Kanzone oder Kantzone unter den Instramentalwerken der Zeit um 1618 (Staden, Simpson, Scheidt; Er. Widmanns Werk enthält deren sogar 14!). Aber diese Kanzonen sind ganz anders geartet, als z. B. die Frescobaldis, Tarquinio Merulas oder die Sonaten Biagio Marinis, Salomon Rossis u. a.: sie stehen noch ganz auf dem Boden des voll ausgearbeiteten vier-, fünf- und mehrstimmigen Satzes der Pavane. Worin besteht nun aber der Unterschied zwischen ihnen und der wirklichen Pavane? Worin besteht überhaupt das Wesen der Kanzone und worin das der Sonate?

Die rege Thätigkeit unserer heutigen Musikgeschichtsforscher und Bibliothekare hat es allmählich leichter und annähernd möglich gemacht, diese seit lange schwebenden Fragen einer Lösung nahe zu bringen. Denn durch Eitners bibliographische Arbeiten, durch J. Müllers, C. Israels, E. Bohns u. a. Kataloge hat sich herausgestellt, daß unsere Bibliotheken eine schier unermeßliche Fülle von Instrumentalkompositionen aus dem 17. Jahrhundert enthalten, deren Spartierung (in Partitur setzen) und eingehende Prüfung das Dunkel aufhellen muß. Seit mehreren Jahren habe ich diese Riesenarbeit in Angriff genommen und bereits hunderte von Werken kopiert oder doch exzerpiert und spartiert. Natürlich kann ich hier nur kleine Proben der Ergebnisse meiner Untersuchungen geben, die aber zu einer vorläufigen Orientierung genügen. Das in die Augen springende positive Ergebnis derselben ist die Erkenntnis der Parallelität und Ebenbürtigkeit der Arbeiten der deutschen und der italienischen Komponisten der Zeit um 1600, d. h. der Zeit vor Eindringen des Generalbasses in die Kammermusik. Durch einen glücklichen Zufall ist uns ein hochwichtiges Sammelwerk vom Jahre 1608 vollständig erhalten, welches 36 Kanzonen zu 4—16 Stimmen von den bedeutendsten italienischen Meistern der Wende des 16./17. Jahrhunderts enthält: »Canzoni per sonar con ogni sorte d'istromenti«, herausgegeben von Alessandro Rauerij zu Venedig. Die darin vertretenen Meister sind: Giov. Gabrieli (5), Claudio Merulo (5), Giuf. Guami (5), Flor. Maschera (2), Coft. Antegnati (2), Luzz. Luzzaschi (1), Pietro Lappi (3), Girol. Frescobaldi (3), G. B. Grillo (3), Baft. Chileſe (3), Orindio Bartolini (1), Tiburzio Massaini (3). Dem Werke ist zwar ein Generalbaß beigegeben, aber nur einer jener Art, welche Adriano Banchieri »Basso seguente« nennt, d. h. die Töne der jeweilig tiefsten Stimme (unter Umständen z. B. meist zu Anfang, auch der Oberstimme sind in die Baßstimme eingetragen, die einer Bezifferung beinahe ganz entbehrt). Diese Kanzonen nun sind fast sämtlich so angelegt, daß die beteiligten Stimmen nach Fugenart eine nach der andern mit demselben Motiv auf den Schauplatz treten: nur eine vierstimmige Kanzone »La Battera« von Costanzo Antegnati schickt der Fugenarbeit vier vollstimmige, Note gegen Note gesetzte Takte im Pavanencharakter voraus.... Zwei doppelchörige (achtstimmige) Kanzonen von Giuseppe Guami, eine dritte von Pietro Lappi, eine vierte von Tiburzio Massaini und eine vierchörige (16stimmige) desselben entbehren der Fugierung ganz, stellen vielmehr vierstimmige, Note gegen Note gesetzte Chöre einander in Aufstellung und Antwort gegenüber, wie das aus den Sonaten und Kanzonen der beiden Gabrieli bekannt ist. Was nun die Fugenarbeit anlangt, so ist vor allem zu bemerken, daß es sich sowohl in diesen Kanzonen als in anderen fugenartigen Arbeiten dieser Zeit (den »Ricercaren«) in der Regel noch nicht um Festhaltung eines Themas durch ein ganzes Tonstück handelt, vielmehr — wie ja auch noch Prätorius ausdrücklich angiebt — nach Durchführung eines Themas durch alle Stimmen meist einige andere denselben Weg gehen. Bei Betrachtung dieser Stücke stellt sich heraus, daß nicht, wie noch Ambros meint, Frescobaldi die tonale Beantwortung des Themas aufgebracht hat, sondern diese sich schon vorher findet.... Wenn wir anderweit Umschau halten, finden wir weitere Anhaltspunkte für die Annahme, daß die Unterscheidung der tonalen und realen Beantwortung vor Frescobaldi geläufig war, z. B. in einer hochinteressanten sechsstimmigen Kanzone von Giov. Gabrieli vom Jahre 1615, ferner von Adriano Banchieri (Adriano di Bologna), dessen Verdienste vielleicht überhaupt noch nicht hinreichend gewürdigt sind. Daß aber unsere deutschen Meister nicht nachhinkten, beweist der Augsburger Organist Gregor Aichinger mit einem schönen vierstimmigen Ricercar (in Lib. II Sacrarum cantionum, Venedig 1595), das seinem Thema bis zu Ende treu bleibt.

Nach dieser natürlich auch nicht annähernd erschöpfenden, aber wenigstens orientierenden Umschau können wir sagen, daß das charakteristisch Unterscheidende der Instrumental-Kanzonen gegenüber den Tanzstücken das successive Einsetzen der Stimmen ist, dessen vokalen Ursprung ich bereits betonte. Fassen wir nunmehr die Begriffe Sonate, Kanzone und Ricercar näher ins Auge, um Spezialunterschiede derselben untereinander zu finden, so stellt sich heraus, daß solche zunächst durchaus nicht zu existieren scheinen. Zwar unterscheidet bereits J. Gabrieli in seinen Sammlungen von 1597 und 1615 Kanzonen und Sonaten in der Überschrift, ohne daß es aber möglich wäre, in der Form oder der Setzweise einen Unterschied zu entdecken. Vielleicht trifft man das rechte, wenn man dabei an eine Verschiedenartigkeit der beabsichtigten Besetzung denkt, derart, daß für die Sonate mehr an Blasinstrumente gedacht war (wie ja auch Prätorius als eine Hauptbedeutung des Wortes Sonate die eines Stückes für Bläser allein erwähnt) — dann hätte freilich Gabrieli selbst mit seiner Sonate für drei Violinen mit Baß ad libitum zuerst das Prinzip durchbrochen! — oder aber wenigstens an eine orchestermäßige, nicht solistische Besetzung — dann wäre aber wieder höchst seltsam, daß, sobald der Name Sonate gerade für die solistische Kammermusik aufkam, während der Name Kanzone ganz verschwand! Lassen wir diese Frage also noch in der Schwebe und konstatieren, daß bereits 1623 Stefano Bernardi seinen vierstimmigen Motetti in Cantilena

Digitized by Google

sechs Stücke anhängt, die der Titel als Canzoni per sonar bezeichnet, die aber einzeln die Überschrift Sonata tragen, die letzte, Soli und Tutti unterscheidende, was eine Erfindung Bernardis zu sein scheint (vergleiche die Sonate im 3. Buch seiner Madrigalien von 1624), mit dem Zusatz »in Sinfonia«. Der ersten Sonate von 1624 giebt er gar die Überschrift: »Sonata prima Canzon«. Um die Verwirrung voll zu machen, weise ich noch darauf hin, daß wir eine vierstimmige Fantasia von Oratio Vecchi vom Jahre 1600 besitzen (in Canzonetti a 4 voci), die ein echtes Ricercar ist, sofern sie dasselbe Thema durchweg festhält, es sogar in der achtfachen Verlängerung kontrapunktiert und im Mittelteil im Tripeltakt bringt; wäre das Stück Kanzone oder Sonate überschrieben, so würde auch dagegen niemand etwas einwenden können.

Der auffallendste Unterschied zwischen den Italienern und Deutschen dieser Zeit ist nun aber, wenn wir von Einzelfällen absehen und den Gesamteindruck gelten lassen, das Streben der Italiener, Sätze verschiedener Taktart und verschiedenen Charakters mit einander derart zu verbinden, daß dieselben in einander übergehen und bunt mit einander wechseln, während die Deutschen solchem Flickwerk offenbar abhold waren und es vorzogen, geschlossene Stücke wie Pavane und Galliarde einander gegenüberzustellen. Daß wir den Italienern für jenes Streben nach größeren Formen dankbar sein müssen, brauche ich wohl nicht zu betonen; aber das ablehnende Verhalten der Deutschen ist ebenso gut begreiflich, solange die Resultate nicht alle Bedenken siegreich aus dem Felde zu schlagen geeignet waren. Die Durchführung durch die beteiligten Stimmen, Motiven, wie wir sie vom imitierenden Vokalsatz in den Instrumentalsatz übergehen sahen (Ricercar), entwickelte sich offenbar nach zwei gegensätzlichen Seiten, einerseits zur Festhaltung desselben Themas durch das ganze Stück (worauf die Vokalmusik als solche nicht führen konnte), andererseits aber zur Verschärfung der Unterschiede der einzelnen Teile durch Wechsel der Taktart und (bald genug) auch des Tempos. Schon früh (bei Andrea Gabrieli, vergleiche sein achtstimmiges Ricercar in den Concerti von 1587) fand man dabei *den Urtypus aller rein musikalischen Form, das A-B-A*, d. h. das Zurückkommen auf den Anfang." . . . .

Darauf weist der Verfasser nach, wie die den Italienern ebenbürtigen deutschen Meister vorläufig bei ihren selbständig geschlossenen Sätzen stehen geblieben seien, ohne doch die italienischen Fortschritte in der Kompositionstechnik zu ignorieren. So fand u. a. die fugenweise Einführung der Stimmen bald Eingang in die deutsche Pavanen-Komposition. Im Jahre 1611 schrieb z. B. Valerius Otto eine Pavane, die ein wahres Meisterstück der Verbindung des Pavantypus mit der Setzmanier des Ricercar oder der fugierten Kanzone ist. Auch Johann Staden, der Komponist des Singspieles »Seelewig«, dessen Motto war »Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas können«, zeigt in seinen Pavanen von 1618 deutlich das Umsichgreifen des imitatorischen Satzes, der in den frühern derartigen Werken nur im dritten oder allenfalls zweiten Teile der Pavane sich regte . . . . Thomas Simpson, der von Michael Prätorius 1614 mit einem lateinischen Lobgedicht als **Musicus eximius** gefeierte Engländer, beginnt eine fünfstimmige Pavane noch strenger imitierend aber mit stützendem Baß. Am stärksten steht aber der Hallenser Erasmus Widmann, Kantor zu Rotenburg an der Tauber, unter dem Einfluß der Italiener; denn er schreibt wie diese nicht mehr Pavanen, sondern nur Kanzonen. Aber unter seinen Kanzonen befinden sich einige echte richtige Pavanen . . . . Und wenn auch eine der Kanzonen sogar den italienischen Taktwechsel enthält und mit ihren fünf Stimmen ganz Gabrielische Zweichörigkeit zuwege bringt (der Alt muß bei beiden dreistimmigen Chören mitthun), so ist doch sonst seine Faktur so urdeutsch, daß man berechtigt ist zu sagen, er zeigte den Italienern, warum die Deutschen auf ihren eigenen Füßen stehen wollten. Seine »Kantzon auf den Schäfferstanz« mit ihrem kecken Hauptthema, das kurz nacheinander alle fünf Stimmen bringen (beiläufig der Alt mit tonaler Beantwortungsform) und seinem entzückenden zweiten Hauptmotiv (2. Teil), dürfte kaum in der Instrumentalmusik der Italiener dieser Zeit ein Gegenstück finden.

Fassen wir das Ergebnis unserer flüchtigen Skizzierung des Standes der Instrumentalkomposition in Deutschland zu Anfang des 17. Jahrhunderts kurz zusammen, so müssen wir sagen, daß vor der Verbreitung der die Mittelstimmen allmählich ganz außer Funktion setzenden Generalbaßliteratur in Deutschland eine *solide Kunst des vier- bis sechsstimmigen Satzes für Instrumente*, ja sogar *speziell für Streichinstrumente* im Schwange war, welche wir durchaus als eine *vorzügliche Hausmusik* bezeichnen müssen. In erster Linie ist die Pavane eine Pflegestätte durchgebildetster Technik des vollstimmigen Satzes mit Leben in allen Stimmen, so daß die heutige Schreibweise der üblichen Tänze ihr gegenüber dürftig und handwerksmäßig aussieht. Die von Italien herüberkommende mehrgliederige Kanzone, welche ihrerseits kaum als etwas anderes angesehen werden kann, denn als Versuch engerer Verquickung der in den einzelnen Tänzen vorher ausgebildeten Charaktertypen, wirkte wahrscheinlich für die deutschen Meister mitbestimmend für die Ausbildung der Suitenform, welche in ähnlicher Weise die Typen nacheinander vorführt, aber als einzelne geschlossene Stücke, zusammengehalten durch das Band gemeinsamer Tonart und gemeinsamen thematischen Gehaltes. Zunächst erwies sich die deutsche Form der italienischen überlegen, da sie gestattete, in den einzelnen Teilen die Gedanken gründlicher durchzuarbeiten und sich ausleben zu lassen. Bald aber drang die Sonatenform der Italiener mit ihrem *Zurückkommen auf die Anfangsstimmung* siegreich durch, zumal als man die Dimensionen der Teile mehr erweiterte. Eine unleugbare Schwäche der Suite ist das Abnehmen der Sätze an Tiefe und Gehalt gegen das Ende hin — ein Fehler, den freilich die Sonate, wie sie sich gegen das 18. Jahrhundert hin mehrsätzig festsetzte, ebenfalls nicht ganz verleugnet. Ein Moment fehlt der deutschen Suite zu Anfang des 17. Jahrhunderts ganz, aber auch die italienische Kanzone und Sonate kennt es noch nicht, nämlich die eigentliche Gesangsmelodie, die Adagio-Kantilene. Es scheint, daß der Meister, dem wir die Aufnahme dieses natürlich aus der italienischen Oper herausgewachsenen Elements verdanken, kein anderer als Girolamo Frescobaldi ist, dessen aus dem Rahmen der von uns hier allein berücksichtigten *Literatur der ausgearbeiteten Vielstimmigkeit* heraustretende Kanzonen vom Jahre 1628 (meist für ein bis zwei Melodie-Instrumente mit Generalbaß) solche getragene Stellen enthalten, welche in der Reproduktion eines großen Teiles derselben Kanzonen in der Ausgabe von 1634 in der That mit Adagio bezeichnet sind. In wie weit Frescobaldi selbst diese Neuerung aufgebracht, kann ich freilich zur Stunde nicht entscheiden. Denn um dieselbe Zeit oder etwas früher (Biagio Marini 1617, Farina 1626) vollzieht sich jener merkwürdige Umschwung im Personalbestande des Komponistenberufs, welcher die vordem über die Achsel angesehenen Spieler der Streichinstrumente plötzlich in den Vordergrund drängt und neben die Kapellmeister und Organisten stellt. Die Ausbeutung der technischen Fähigkeiten der Instrumente — für die künftige Entwickelung der Instrumentalmusik natürlich von allerhöchster Wichtigkeit — brachte freilich für das rein künstlerische Element

Digitized by Google

zunächst große Gefahren; denn nicht nur fehlte den ganz anders erzogenen Instrumentalmusikern zunächst die gründlichere Bildung, und es kommt nun die Zeit, wo gute und schlechte Musik (in der That manchmal voller grober Satzfehler) durcheinander gedruckt wird, und andererseits war die Verirrung auf virtuoses Gebiet zu verlockend und zeitigte thatsächlich sehr bald wertlose Spielereien in haltloses Passagenwerk." K. S.

Bildende Künste.

* Briefe über bildende Kunst.

Briefe aus München I.

Eben kam mir Théophile Gauthiers Buch: „Fusains et Eaux-fortes" unter die Finger. Man schlägt so ein Buch immer wieder auf, auch wenn man gar nichts drin sucht. Da — Seite 11 „de l'originalité en France": „S'il (nämlich der Franzose) ôtait le masque d'uniforme, s'il délaçait un peu ce corset de grande représentation, il courrait risque d'être surpris en flagrant délit d'individualité, ce qu'il ne voudrait pas pour un monde; il aurait peur qu'on ne se moquât de lui". Das ist im Jahre 1852 geschrieben, aber keineswegs blos für 1852, denn jene, die sich einer individuellen Äußerung schämen, sterben nicht aus; die anderen aber, die ihrem Wesen die Zügel frei lassen, werden heute schief angeschaut, wie immer, so lange der Mensch überhaupt im großen ganzen bestimmt wird durch Leithammel-Naturen. Diesen ist aber alles, was nicht in ihren Kram paßt, Feind, das Fremde ebenso wie das Eigenartige. Der Mensch soll nicht denken, sondern blos folgen. Gott sei Dank standen den Hammeln von jeher die Böcke gegenüber. Machen sie auch zuweilen unberechenbare Sprünge, so hat man daran doch hundert tausendmal mehr Freude als an der Kunst-Mästung der andern. Zwischen beiden liegt eigentlich heute beinahe nichts, was man als Produkt ruhiger Entwickelung auch mit einer gewissen Ruhe genießt, nicht einmal das, was als offizielle Kunst den Akademien entspringt. Was sind denn diese letzteren anderes als Kultur-Steckenpferde, die bei Beratung des staatlichen Budgets geritten werden: „Seht: Amerikaner, Japaner, Russen, Griechen, Donau-Slaven, alles, alles strömt bei uns zusammen, um zu lernen." Und die Früchte? — — — — —

Die Jungen haben heute ganz entschieden einen großen Vorsprung; sie wissen, daß, wenn man an die richtige Adresse gehen will, man sich nicht erst in eine aufgepfropfte Anschauung einzuleben braucht, die später wieder loszuwerden heillose Anstrengung, viel Zeit kostet. Gott, ja, wenn man das Handwerkliche wenigstens richtig lernen würde in den offiziellen Lehranstalten! Aber auch das nicht. Es ist die gleiche Misère in der offiziellen Kunst wie im Kunstgewerbe. Wenn irgendwo interessante Pflanzen zur Blüte kommen, ist es sicher nicht im Gärtchen dieser Staatsanstalten.

Ich mußte unwillkürlich an eine ganze Reihe von Dingen denken, die seit acht, vierzehn Tagen vorüberzogen wie frischer Frühlingswind, als ich die Zeilen Gauthiers las. Diese aber passen auch für unsere Verhältnisse in neunhundert neunundneunzig Fällen von tausend. Der eine freilich, der übrig bleibt, zählt dann stärker als die Schablonen-Kohorten in summa.

Wo anfangen? Es ist zuviel auf einmal und nichts langweilender als Kunststatistik mit Randbemerkungen. Viel wichtiger ist die Erkenntnis von der Fortentwicklung der Dinge, die sich dabei offenbart: kommt unter den letzteren etwas ganz außerordentliches, oder etwas außerordentliches, oder etwas ordentliches, so wird der Schritt, der schnell an den Massenprodukten vorübereilt, ganz von selbst gebannt. Das war z. B. der Fall, als ich kürzlich einer Einladung folgte, mir eine Anzahl von Radierungen anzuschauen, die der Belgier Félicien Rops hier für einen kleinen Kreis ausgestellt und an eine Sammlung verkauft hat. Ich muß gleich bemerken, daß diese Sammlung nicht etwa das königliche Kupferstichkabinet ist, denn dieses sucht offenbar nicht intime Fühlung mit der zeitgenössischen Kunst. Wohl ist Dr. Richard Muther, den wir leider, leider von München scheiden sehen müssen, am Kupferstich-Kabinet als Beamter thätig, doch — u. s. w. Er wird von niemandem jetzt oder in aller Zukunft beschuldigt werden können, die leicht anzubahnende Verbindung nicht angestrebt zu haben. Was könnte diese Sammlung an Skizzen, an Ätzdrucken, an allen möglichen Dingen gratis bekommen, wenn der einfachste und natürlichste Weg eingeschlagen würde. Ja, das einfachste und natürlichste! Kolumbus-Eier! Dies nebenbei.

Félicien Rops! Welches deutsche Kupferstichkabinet hat seine Blätter annähernd vollzählig? Würde da nicht die lex Heinze sofort ein Auto-da-fé ermöglichen? Sie thäte es, denn für tugenderregte Seelen ist dieser Félicien Rops nichts, erstens weil — und zweitens weil er sich wirklich Schritt für Schritt en flagrant délit d'individualité erwischen läßt, aber welche Individualität! Spielendes Umgehen mit der Form macht ihm jeden Einfall zum knetfähigen Stoff. Er dreht, er wendet ihn, bis auf einmal die Sache in wenigen Zügen groß gezeichnet dasteht, manchmal wie ein schreckhaftes Traumgesicht (z. B. la mort siphylitique), manchmal wie eine Erinnerung an betäubende, giftig-süßliche, sinnumnebelnde Gerüche, die zusammen mit sinnlichen, dem Auge wahrnehmbaren Erscheinungen einen Zustand schaffen, der gleich einem Explosiv-Stoff nur des Funkens bedarf, um in Raserei, in Wahnsinn auszuarten — zuletzt vielleicht in wirklichem Blödsinn zu endigen. Jedes Irrenhaus hat Einwohner, jede Gesellschaftsklasse Mitglieder, deren Lebensgeschichte unter die Radierungen von Félicien Rops gehört. Doch — das war ja nicht für die Allgemeinheit zugänglich, nur für einen kleinen Kreis; so lange große Photographien von Antiken aus den Schaufenstern der Kunsthandlungen verschwinden müssen, ist es nicht an der Zeit, künstlerisch pathologische Erscheinungen à la Félicien Rops dem Publico zugänglich zu machen. Es versteht nur die eine Seite davon, jene, von der man behauptet, sie verstoße wider die öffentliche Moral!

Die öffentliche Moral, wissen Sie, wer oder was das ist? Nein? Ich auch nicht. Geht sie vielleicht in München abends am Bahnhofplatze spazieren? Ist sies? Wahrscheinlich, denn sie ist behördlich konzessioniert und tritt jedem fragend in den Weg.

Von Félicien Rops zum Münchener Kunstverein ist nicht blos ein großer Schritt, es ist ein ganzer Marsch mit großen Schritten zurückzulegen. Das soll kein Vorwurf für das Institut selbst sein, dess' Thätigkeit, hängt die letztere auch nicht immer mit dem geraden Rückgrat der Interessenten im innigsten Zusammenhang, doch vielfach als eine vortreffliche, im Sinne christlicher Nächstenliebe gehandhabte bezeichnet werden muß, zu der sich hin und wieder Dinge gesellen, die auch einem unchristlichen Gemüt Freude, große Freude machen können. Unter den letzteren verstehe ich jene zuweilen auftretenden Aussteller, die den „risque d'être surpris en flagrant délit d'individualité" auf sich nehmen und im Kunstverein den Schwall der öffentlichen Kritik über sich ergehen lassen. Ihre Zahl ist, das kann selbst der hartgesottenste Spitaler nicht verleugnen, im Zunehmen begriffen; sie werden, erhebt auch der eine oder andere Katheder-Kunstpapst seine Stimme dagegen, doch nimmer schlecht weg abgewiesen, mit Schmutz beworfen wie einst. Manchem, der sonst nur die „brave" Malerei liebte, dämmert eine Ahnung davon auf, daß wir über die Zeit des Witzchen-Malens hinaus sind, daß selbst Kostüm Figuren, und wäre die Gliederpuppe

Digitized by Google

noch so famos gestellt, nicht mehr à-tout-prix ziehen, ja man darf sagen, daß vieles Gemalte, was noch vor zehn Jahren so gut wie bar Geld war, heute keine Beachtung mehr findet, daß aber vieles, was freilich noch lange auf Liebhaber wird warten müssen, allgemeines Interesse erregt, geschehe es auch in dem Sinne, daß mancher sich protestierend davon abwendet. Gegen die Individualität ist zu allen Zeiten Protest erhoben worden, der Kunstverein aber, der, das sei wohl in betracht gezogen, durchaus nicht unter ausschließlich künstlerischer Leitung steht, ist wenigstens so liberal, seine Säle dem neuen, bisher nicht dagewesenen nicht zu verschließen. Es ist jedem, der eine ausgesprochene künstlerische Ader besitzt, Gelegenheit geboten, sich in seiner ganzen Art zu zeigen. Ist es doch in erster Linie gerade der Kunstverein gewesen, der vor fünf Jahren zum erstenmale eine Thoma-Ausstellung ermöglichte. Dadurch wurde dem lange Verkannten in großen, weiten Schichten urplötzlich über Nacht die Anerkennung, die ihm Neid, Dummheit, Besserwisserei und was sonst an derlei Tugenden aufzuzählen wäre, lange genug vorenthielten.

Unter den eigenartigen Erscheinungen, die in letzter Zeit im Kunstverein auftraten, ist Fritz Erler, ein junger Schlesier, zu nennen, der zuerst in Deutschland studierte, sich dann nach Paris wandte und nun, nach mehrjährigem Aufenthalte daselbst, zurückgekehrt ist. Steht er auch stark, was seine Äußerungsweise, seine Farben-Anschauung betrifft, unter dem Einflusse der Franzosen, so muß anderseits ohne Umschweif anerkannt werden: daß er auch die guten Seiten der Pariser angenommen hat, ein gründliches Formenstudium.

Kein Zweifel, daß es gut gezeichnete Bilder gibt, die herzlich langweilig wirken, daß es dagegen wieder andere gibt, die durch das unwillkürlich Hinreißende ihrer Eigenart diesen, jenen Mangel an zeichnerischer Gründlichkeit leicht übersehen lassen. Das ist freilich nur bei außerordentlichen Erscheinungen der Fall. Gründlich irrig aber ist, das Interessante eines Bildes auf einer gewissen saloppen Art der Behandlung aufbauen zu wollen. Es geschieht wirklich und viele meinen, das sei nun „modern." Schließlich ist denn eben doch das Beste der Malerei, was gute Farbe auf der richtigen Form zeigt. Mit Interessantheiten allein kommt man auf die Dauer nicht durch; sie müssen sich mit positiver Arbeit verweben, sonst sinkt die Geschichte schließlich zum Komödiantentume hinab. Erler gehört in keiner Weise zu dieser Sorte von „Künstlern." Er ist in seinen Arbeiten der Lösung eigenartiger Farbenprobleme ebenso nahe getreten, wie er auch formal der Sache Herr zu werden versucht und zwar in Formaten, die schon an sich gebieterisch die Forderung aufstellen, durch Einfachheit zu wirken, alle Mätzchen, die bei kleineren Formaten etwa pikant wirken, zu vermeiden. Die Stoffe, die Erler behandelt, sind, soweit es sich nicht um Bildnisse handelt, nicht der realen Welt entnommen. Er, wie eine ganze große Reihe jüngerer Künstler, haben die Wege der rein realistischen Darstellung vollständig verlassen, eine Reaktion, wie sie gegenüber der Strömung der letzten zehn Jahre nicht schärfer gedacht werden kann. Ob ihr die Zukunft gehört? Schließlich behält immer Recht, was gut ist, und wenn das übrige von der Zeit vernichtet wird, so geht die Welt darob nicht zu grunde. —

Ein anderer, der mit unerschrockenem Mute der Welt zu sagen sich getraut: „So und nicht anders bin ich", ist Max Kuschel. Es waren in die vierzig Bilder, die er gleichzeitig in einem Saale ausstellte. Kein von anderer Hand versuchter Farbenakkord trat der Wirkung der zahlreichen Bilder in den Weg, die, äußerst geschickt gehängt, in ihrer Gesamtheit einen, ich möchte sagen farbenwollüstigen Eindruck machten.

Figurenbilder, Landschaften, einzelne Akte wechselten in bunter Reihenfolge ab, überall dem Auge eine interessante Farbenkombination bietend, im einzelnen oft von außerordentlichem Zauber der Tonwirkung, manchmal wie ein Fragezeichen, manchmal wie eine vollständig abgerundete, in sich geschlossene Anschauung wirkend. Auch da der bewußte Protest gegen das lediglich realistische, auch da ein Streben nach der Hereinziehung von Ideenkreisen, deren Figuren in den Altmänner-Häusern, den niederen Wohnräumen der Armen, der „Misérables" nicht zu finden sind; nicht Thatsächlichkeit in allererster Linie, sondern Vorstellungskraft; nicht durchgearbeitete Naturstudie, sondern Erfassen von Erscheinungen, die wie im Fluge vorüberziehen; geschärfte Beobachtungsgabe für starkfarbige Kontraste, Versuche, in ungebrochenen Tönen volle, satte Wirkung zu erreichen. Das geschah nun freilich vielfach auf Kosten der Form, die man, wenn auch flüchtig behandelt, doch in einer Art wiedergegeben zu sehen wünscht, welche an das, was von der Natur geformt ist, mehr als blos entfernt erinnert. Daß Kuschel es kann, bewies er durch einen von ihm ausgestellten weiblichen Halbakt; da hat er sich auf die Weise vertieft, welche dem Werke den Stempel absolut ernsten Wollens aufdrückt.

Gleichzeitig damit beherbergte der Kunstverein im großen Treppenhaussaale eine Ausstellung, die durch Mannigfaltigkeit des Gesamteindruckes einerseits, durch Eigenart einzelner Erscheinungen anderseits sich hervorthat, die zweite „Schwarz-Weiß-Ausstellung des Münchener Radier-Vereins".

Schwarz und Weiß dürfen hierbei nun freilich nicht als die beiden Endpunkte der verausgabten Mittel bezeichnet werden. Zwischen ihnen liegt vieles andere: Rötelzeichnungen, Darstellungen in grün und weiß, in blau und grau, braun in braun, aber summa summarum keine Arbeiten, deren Endzweck die Aufbietung der ganzen Palette ist. Mit einem Worte: nicht polychrome, sondern monochrome oder oligochrome Drucke sowohl wie Zeichnungen, letztere hergestellt unter Anwendung aller Gattungen von Stiften, ebenso wie des Pinsels.

Es verlohnte sich, gelegentlich einen Rückblick zu werfen auf den seit wenigen Jahren erfolgten Wieder-Aufschwung der zeichnenden Kunst, deren fortschreitende Entwickelung weiterhin nicht ohne Einfluß auf die malerische bleiben wird. Jeder Tag, sozusagen, bringt neues: Schabkunst, Aquatinta, Arbeiten auf Vernis mou; auch die unter dem handwerksmäßigen Betrieb tief gesunkene Lithographie erfreut sich neuer Belebung seitens der Künstler. Dazu treten, wie das in Zeiten raschen Vorangehens immer ist, eine Reihe neuer Verfahren, die alle dem Zwecke künstlerischer Vervielfältigung dienen und dann stetig sich mehrenden mechanischen Reproduktionsgattungen sicherlich nach mancher Seite hin den Weg siegreich zu versperren berufen sind, nicht weil sie sich in den Dienst des eigentlichen Wiedergebens schon vorhandener Dinge stellen, sondern weil sie eine selbstständige künstlerische Äußerungsweise heranbilden, deren Produkte freies Können verlangen und deren Produkte für weite Kreise eher erreichbar sind als Werke der bildenden Kunst, die, jedes für sich, ein unteilbares Ganzes und deshalb teuer sind.

Wie sehr die eigentlich malerische Handhabung der Farbe auch aufs zeichnerische Gebiet wirkt, ist nirgends deutlicher erkennbar, als gerade bei solchen Schwarz-Weiß-Ausstellungen. Die wenig freie, oft bis an die Grenze der Langweile hinreichende Art der Linien-Manier, die durch das Vorherrschen des eigentlichen Kupferstiches sich lange Zeit auch in der Radierung u. s. w. kundgab, ist überwunden. Die freie, ungezwungene Schreibweise, die nicht blos auf hell und dunkel, sondern auf die farbige Erscheinung* von hell und dunkel bei alleiniger Anwendung der

*) Man wolle, wenn das Wort „farbig" hier angewendet

Digitized by Google

Trucker (Schwärze, im weiteren Sinne) Farbe abzielt, ist zur Herrschaft gelangt. Vereinzelt tauchen ja immer wieder die Anlehnungen an Vorbilder älterer Art auf, doch ist kaum anzunehmen, daß die unverstandene Nachahmerei jener alten Meister, die auf dem Wege eigener Anschauung zu eigenen Resultaten gelangten, nochmals zur Herrschaft kommen werde. Nur selbständiges Arbeiten kann zu den gleichen Ergebnissen führe, die jene erreichten. Das wäre freilich etwas anderes, als die falsche Brille der Altertümelei, die noch immer manchem auf der Nase sitzt, von dem man eigentlich erwarten könnte, er habe selbst gute Augen. Doch — wir werden ja hoffentlich den Gesundungsprozeß, der eine wahre Abschuppung hervorgerufen hat, ganz durchmachen und endlich wieder einmal wissen, daß wir da sind, um aus eigener Kraft zu schaffen. Das war, abgesehen von der reichen Menge positiven Könnens, was sich dabei zeigte, einer der Haupt Eindrücke der Schwarz-Weiß-Ausstellung, die übrigens, was die Darstellung betraf, nicht lediglich Sujets malerischer Art, sondern auch äußerst fesselnde kunstgewerbliche Entwürfe aufwies, Entwürfe zu keramischen Arbeiten beispielsweise, die jedem, der dafür Augen hat, bewiesen, daß es auch andere als die längst ausgetretenen Wege gibt.* Die letzteren haben wir in München nachgerade zur Genüge kennen gelernt, ohne auf ihnen auch nur einer Spur von etwas anderem zu begegnen als ewiger Wiederkäuerei; die aber muß schließlich zum Niedergange führen. Wann wird endlich auch da einmal erfrischender Sturmwind dazwischen fahren? Hohe Zeit dazu wäre es, und denkbar ist eine Wandlung nur durch Privatschulen. Tüchtige Kräfte für solche sind aber massenhaft vorhanden und ihre Nutzbarmachung nur eine materielle Frage.

Wieder ein ander Bild entrollte sich in der Ausstellung des Nachlasses von Franz Amling, der im Sommer 1894 zu Schleißheim starb. Amling war einer von jenen, die bei aller Knappheit der äußeren Lebensverhältnisse immer ihre Fahne hochhielten und im festen Vertrauen auf die Naturnotwendigkeit fortschreitender Entwickelung es verschmähen, in die breiten volkreichen Gassen des Alltags-Geschmackes herabzusteigen, um billige Lorbeeren zu holen. Nun ist er tot. Die Leinwanden, auf denen er niedergeschrieben, was ihn bewegte, stehen um billig Geld zum Verkaufe; manches, was zum Besten seiner Arbeit zählt, darf nicht einmal der Öffentlichkeit geboten werden, weil — er darauf unbekleidete Menschen darstellte. Man kennt seinen Namen vielleicht aus seinen Reiterbildern, aus seinen Soldatenszenen, aus dem großen erschütternden Bilde „Letzte Revue", wo der Tod, zu Pferde, all jene an sich vorüberziehen läßt, die der Krieg dahingerafft hat (veröffentlicht in der „Kunst unserer Zeit", Jahrgang 1891, II, 144), man kennt ihn vielleicht auch aus großen Illustrationen, die er für die Leipziger Illustrierte Zeitung zeichnete, aber kaum rät man beim Anblick einer wundervollen Skizze, die einen durch Kentauren zum Bade geschleppten Satyr oder ein in großen Farbenkontrasten hingeschriebenes Urteil des Paris zeigen, auf Amling, der nicht blos Kürassier-Attaken gemalt hat, sondern das Farbengewirr eines Blumen- und Obstmarktes, auf dem flimmernder Sonnenschein liegt, mit gleicher Meisterschaft darstellte, wie er das dämmerige Lampenlicht eines Boudoirs wiederzugeben verstand. Seine Tierstudien sind vorzüglich wie seine Arbeiten als Landschafter, kurzum, man darf schon sagen: „Er war ein ganzer Kerl!" Das zerstäubt nun in alle Windrichtungen; vielleicht taucht binnen Jahr und Tag eines oder das andere auf bei jenen regelmäßig wiederkehrenden Bilder-Auktionen, bezüglich deren die öffentlichen Plakate bekannt machen, die Versteigerungs-Objekte müßten „um jeden annehmbaren Preis" weggegeben werden.* Es ist das alte Lied: erst nicht erkannt, dann vergessen zu werden, sobald die Schollen hinabgepoltert sind auf die enge, letzte Behausung. Glücklich, wer sich davon nicht anfechten läßt! Wo bliebe sonst die rein nur um ihrerselbst willen geübte Kunst! (Schluß folgt)

H. E. von Berlepsch.

wird, nicht etwa an verschiedenartige, zur Verwendung gelangte Töne denken. Gegenüber der rein linearen Manier des Holzschnittes oder Kupferstiches spricht man mit bezug auf die tonige Behandlung einer bloß in weiß und schwarz wiedergegebenen Zeichnung von der „farbigen" Erscheinung derselben.

*) Der vorhin schon genannte Fr. Erler brachte in dieser Hinsicht ganz prächtige Sachen.

*) Diesen Veranstaltungen einmal Schritt für Schritt zu folgen, genau zu beobachten, unter was für Verhältnissen sie zustande kommen und rücksichtslos mit der Wahrheit herauszurücken, wäre eine weit dankbarere Aufgabe, als in akademischer Weise zu beraten, wie der thatsächlich vorhandenen Notlage breiter Künstlerschichten entgegenzutreten sei. Leider ist es eine zumal in Künstlerkreisen stark verbreitete Anschauung, daß ein gewisses Bekanntsein mit den praktischen Seiten des Lebens durchaus unwürdig sei. Wenn wirklich große Geister ob ihrer Arbeit die Bedeutung des Materiellen vergessen, so ist das nichts auffallendes. Gleiches thun aber viele, sehr viele, deren Arbeitsresultate kein sehr intensives Künstlertum verraten. Es ist da wie beim Formenstudium. Ein Bedeutender läßt ob der großen Art seiner Äußerung alle kleinen, vielleicht nicht ganz stichhaltigen Sachen vergessen. Bei Geringeren fällt einem die Liederlichkeit der Arbeit auf und wirkt nicht genial — es besteht eben immer noch zu Recht, das „Quod licet Jovi non licet bovi."

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Villa Borghese. Nach einem Gemälde von Oswald Achenbach radiert von Ernst Forberg.

Zwei Landschaften mit Wassermühlen und Wald. Nach Gemälden von Andreas Achenbach radiert von Ernst Forberg.

Wir haben schon früher auf das Wirken des ausgezeichneten Radierers aufmerksam gemacht, von dem auch die vorliegenden Blätter stammen, des auch als Lehrer sehr erfolgreich wirkenden Düsseldorfer Professors Ernst Forberg. Gerade das „deutsche Haus", die deutsche Familie, die einen guten aber nicht „exzentrischen" Wandschmuck haben will, und die deutschen Kunstvereine, die mit ihren Aktienblättern den Interessen dieses deutschen Bürgerhauses dienen, sollten auf Forbergs Schaffen weit mehr noch aufmerken, als schon geschieht, denn hier haben sie eine echte Kunst, an der auch der Kenner Freude hat und bei der doch die von Berlepsch verspottete Furcht vor allzuviel Persönlichkeit dem Wesen der Aufgabe nach nicht in Frage kommt. Stellt doch Forberg, wie es diese verlangt, seine Eigenart bescheiden in den Dienst einer andern; nichts liegt gerade ihm ferner, als eine Vergewaltigung des Malers, nach dem er radiert. Es ist vielmehr sein größter Vorzug, daß er sich mit einer bewundernswerten Objektivität zunächst ganz aufgehen läßt in seinem Vorbild. Gerade diese neuen Blätter zeugen davon recht deutlich, denn Forberg weiß mit außerordentlicher Feinfühligkeit sowohl der Eigenart des Oswald wie der ganz anderen des Andreas Achenbach mit den Mitteln der Radierkunst zum Ausdruck in bloßem Schwarz und Weiß zu verhelfen. Blicken wir auf die „Villa Borghese": wir bemerken sofort aus den Übergängen zwischen Hell und Dunkel das Hervorleuchten der weichen Farben- und Lichtharmonien Oswald Achenbachs, blicken wir auf die beiden Bilder nach nordischen Motiven: die weit breitere, derbere, größere Anschauungsweise des älteren Bruders gibt auch der ganzen Radiertechnik den Charakter. Das klingt so einfach, und von welch fester Meisterschaft des Könnens sagt es doch, ganz abgesehen von der Anpassungsfähigkeit des Em-

Digitized by Google

pfindens! Wollen wir den selbständigen Künstler in Forberg suchen, so finden wir freilich auch den: vor allem in überaus liebevoller Wiedergabe nicht nur, sondern Weiterbildung der Einzelheiten. Staffage, die bei Oswald nur mit Farbenflecken im Bilde mitwirken darf, Baum und Hüttengruppen, die dem Andreas nur Träger von Licht- und Farbenwerten sind, sie gewinnen unter Forbergs Hand ein selbständiges Leben, das ihnen auch als einzelnen Gegenständen die Teilnahme des aufmerksamen Beschauers erwirbt und unser Auge mit Vergnügen auf ihnen verweilen läßt, wenn es einmal von der Aufnahme des Gesamteindrucks abläßt. Nie jedoch drängt sich das Nebensächliche vor, und niemals auch haben wir das Gefühl, daß allzuviel Mühe auf das Detaillieren verwendet sei, daß es „nach der Lampe röche". Der hohe Fleiß, den hier das Talent bethätigt hat, hat die Spuren seiner selbst verlöscht, so daß der Eindruck gefälliger Anmut bleibt, der all das zu machen, nur ein Spiel war, aber erquicklich sieht aus dem Vollendeten noch die treue Liebe hervor, die da bei der Sache war. Nochmals: gerade für die weiteren Kreise von Kunstfreunden sind die neueren Forbergischen Blätter zum mindesten so sehr der Beachtung wert, wie die früheren, und auch diese haben ja noch kaum die Beachtung gefunden, welche sie verdienen.

Vermischtes.

* Der jetzt glücklicherweise beliebten Frage **„Berlin als Kunstbauptstadt?"**, die auch viel zu wichtig ist, als daß sie so bald zur Ruhe kommen dürfte, widmet Heinrich Bulthaupt einen Aufsatz in „Nord und Süd". Er beleuchtet darin hauptsächlich die bekannte Thatsache, daß Berlin für das deutsche Theater allmählich maßgebend geworden ist: „Die Dramatiker versprechen sich für ihre Werke nur dann Erfolg, wenn die »Première« in Berlin stattfindet. Was dort gefällt oder gefallen soll, das trägt die Zeitungsreklame bis an die Peripherie im Reich, und nach den Berliner Erfolgen, seien sie echt oder unecht, richten die Direktoren in Hamburg oder Stettin genau so wie in Lüneburg oder in Lodz im russischen Polen ihr Repertoire ein. Und so sehen wir denn eine Stadt, die noch niemals an der Spitze einer künstlerischen Bewegung gestanden, eine Stadt, deren Bevölkerung alles andere, nur nicht künstlerisch gesinnt und veranlagt ist, auf einem weiten und für die Kultur eines Landes vielleicht wichtigsten Gebiet des Kunstlebens Deutschland Gesetze vorschreiben. Berlin ist Theaterhauptstadt geworden aus keinem anderen Grunde, als weil es die Reichshauptstadt ist."

Bulthaupt erklärt den Hinweis auf Frankreich und Paris zur Entschuldigung solcher Verhältnisse für unzutreffend. Nie, auch in Frankreich nicht, gereicht der Kunst die Zentralisation zum Heile, dort aber sei der Schaden geringer, denn die Pariser seien künstlerisch veranlagt und zwar besonders nach der Seite des theatralischen Ausdrucks und damit der Empfänglichkeit für theatralische Eindrücke hin. „Bei den Berlinern kehrt sich das völlig um. Was sie auszeichnet, ihr strenger, nüchterner Wirklichkeitssinn, ihr vor jeder falschen Sentimentalität und jeder hohlen Phrase instinktiv zurückscheuendes gesundes Gefühl, ihr kritischer Scharfblick, ihre Kraft und ihr Wille, sich auch in den schwierigsten Situationen zu behaupten und das Schicksal zu meistern, ihr überlegener, trockener Humor — das alles sind Eigenschaften, die man nach Gebühr hochschätzen und zu Zeiten sogar herzlich lieben kann. Aber was uns daran zum Respekt zwingt und rührt, das ist nicht der Stoff, aus dem man Kunstwerke bildet und mit dem man Kunstwerke genießt."

Nun folgen Betrachtungen über die Lieblingsliteratur und die Lieblingskritik der Berliner, wie sie ähnlich in unsern Blättern schon wiederholt angestellt worden sind. „Eines kommt hinzu", heißt es weiter, „um einen jeden, der es ernst mit der Kunst meint, lebhaft wünschen zu lassen, daß die bedenkliche Konzentrierung der Kunst- und Theaterinteressen, die sich in Berlin anbahnt, keine weiteren Fortschritte mache: seine rapide Entwickelung zur Millionenstadt. Die Berliner Journalisten könnten sich darauf berufen, daß die Hetzjagd des großstädtischen Lebens ihnen schlechterdings keine Zeit lasse, ihre Aufgabe zu vertiefen. Von einem Theater zum anderen, vom Opernhaus in den Konzertsaal, womöglich noch in einen zweiten und dritten — wo soll sich da Muße finden? wie kann da ein jedes Kunstwerk, ein jeder Künstler zu dem Recht kommen, das sie fordern dürften? Eile um jeden Preis! Womöglich schon für den nächsten Tag muß die Rezension fertig sein, und daneben hat der Kritiker noch unter anderem Namen, einer Chiffre oder ohne jedes Abzeichen für zehn oder zwanzig Blätter in der Provinz zu korrespondieren. Das einmalige Anschauen eines neuen Schauspiels, das erste Hören einer Oper, eines Oratoriums, einer Symphonie, und das Votum wird abgegeben. Ob etwa Kleists »Prinz von Homburg« oder Grillparzers »Traum ein Leben«, wenn sie jetzt plötzlich erschienen, allen unbekannt, Gnade vor den Augen dieser Nachrichter finden würden? Auch der gewandteste fa presto im Kritisieren würde ihnen wahrscheinlich bitter Unrecht thun, denn ein Bühneneindruck erschöpft die Bedeutung eines Dramas nicht entfernt, und wer dränge bei der flüchtigen Bekanntschaft mit ihnen im Theater in die Tiefe dieser wunderbaren Dichtungen? Ihre Überbürdung gäbe ja nun allerdings den Zeitungskritikern einen gewissen Anspruch auf Entschuldigung, aber die Überlast, die ihnen in der Großstadt von selbst erwächst, spricht doch eben nur dafür, daß die Riesenzentren selten oder nie die richtigen Pflegestätten der Kunst sind. Was aber die Kunstrichter verderbt, verderbt auch das Publikum. In dem unablässigen Gerassel der Droschken, der Linienwagen, dem Pfeifen und Lärmen der Eisenbahnen, den tausenderlei Lockungen der neuesten Sensationen können nur Nerven, die Ankertauen gleichen, Stand halten, und solche Nerven wissen von den zarteren künstlerischen Erregungen nichts. Die feinsten Blüten der Seele müssen in dem Gewühl der Millionen absterben. Wenn der Mann mittags seine Familie nicht sehen kann, weil das Geschäft ihn hindert, wenn er abends ermüdet heimkehrt, in begreiflicher Unlust das Haus nochmals zu verlassen, um ein Theater oder ein Konzert zu besuchen; wenn er des regelmäßigen Verkehrs mit den Freunden, des Austausches mit Gleichstrebenden entbehren muß — wie viel geht ihm da verloren! Nur das, was gerade von der Mode angepriesen wird, erregt seine Aufmerksamkeit — alles andere, und wie oft das Bessere und Beste, entgeht ihm. Das ist nun nicht anders. Viele kranken unter diesem unermüdlichen Zwang dahin, andere, glückliche Naturen, leben mitten in der Unruhe wie auf einem Stückchen Inselland, unberührt in gesunder Naivetät weiter, wohl auch einige Dichter, die sich hermetisch gegen die Außenwelt absperren. Viele ihrer Genossen aber haben Berlin den Rücken gekehrt, um seines besonderen und des allgemeinen Charakters der Großstadt willen; ihre Kunst gedeiht dort nicht. Und es brauchen nicht nur Poeten zu sein, die des Treibens müde werden. Es gibt ja leider gegen die Übel des modernen Lebens mit seiner bedrohlich um sich greifenden Nervosität keine Rousseausche Radikalkur. Aber man begreift doch, daß sich gegen den krankhaften Drang nach dem großen Tretrad eine Reaktion zu regen beginnt. Fin de siècle, décadence — wie widerlich klingt das den Ohren! Als das vorige Jahrhundert zur Neige ging, legten sich Goethe und Schiller die Frage vor, ob das neue mit 1800 oder 1801 beginne. Und wir Modernen kokettieren mit den angeblichen Abzeichen der Wende des Säkulums schon zehn Jahre vor seinem Ende. Man muß sich die

Digitized by Google

ganze Narrheit dieses geistigen Gigerltums vor Augen halten, um den ergrimmten Rufer im Bremer Ratskeller zu verstehen. Es scheint wirklich, als hätte er nicht so ganz Unrecht, wenn er die Großstädter als Menschen dritter oder vierter Ordnung betrachtet wissen will. Ein Schlagwort — weiter ist es ja nichts; und Schlagwörter übertreiben immer. Vielleicht aber bringt man mit solch einem Schlagwort das Reich, die Provinz dazu, sich auf ihre Rechte zu besinnen und ihr künstlerisches Urteil nicht von der Berliner Presse knebeln zu lassen."

Bulthaupt sagt schließlich noch einiges über denselben Gegenstand, den wir in unserem Aufsatze »Staatliche und Hofkunst« erörtert haben: auch in dem starken Hervortreten des persönlichen kaiserlichen Einflusses auf die Berliner Kunstpflege sieht er einen Grund, ihre Wirkung aufs übrige Deutschland zu beschränken. „Die Uniform verbleibe dem Heer — die Kunst will Freiheit und Mannigfaltigkeit. Noch erwarten wir von dem Kaiser und den jugendlichen Sprossen seines Hauses viel für Deutschlands Größe, aber der Poesie, der Musik, den bildenden Künsten können selbst die Hohenzollern keine Gesetze vorschreiben. Möchten alle Berufenen das Ihre thun, die Losung weiter zu geben. Keine dynastische, keine Berliner, keine preußische, sondern eine deutsche Kunst für Deutschland! Berlin die Reichshauptstadt, aber die Kunsthauptstadt — nein!"

Ja, darin wären wir nun außerhalb Berlins so ziemlich alle einig, soweit wirs mit der Kunst noch ernst nehmen. Aber wie viele sind die »wir«, die das thun?

* **Gelegentlich der Bismarckfeier** macht A. Seidl in der „Deutschen Wacht" einige sehr berechtigte Bemerkungen über unsere Nationalfeste überhaupt. Nachdem er an einem einzelnen Falle die allgemeineren Erscheinungen der Phrasenhaftigkeit und der Reklame für die „Unternehmer" gekennzeichnet hat, fährt er fort: „Zu einer würdigen und stilgerechten Gestaltung gehört freilich auch das leider so durchaus noch zu vermissende Verständnis dafür, daß ein deutsches Nationalfest nicht immer wieder mit dem antiken griechischen Musenwortschwall, sondern auf deutsche Art, mit Gestalten der germanischen Sage und Geschichte begangen werden soll. Stab- und Endreim ist unsere gute deutsche Versart; nicht der Lorbeer, die Eiche ist das deutsche Nationalgewächs, — aus unserer Heimaterde aber soll uns unser lebendiger Eigenstil, zumal einen Nationalhelden zu feiern, doch stets herauswachsen und hervorblühen. Was ist uns in diesem Falle Hekuba? Was sind uns alle Musen und Klios mit griechischen Leyern und antiken Faltengewändern in südlichen Lorbeerhainen? Zum Donnerwetter auch: der deutsche Götterhimmel kennt seinen Donnar mit der eisernen Hand, und seinen Wotan mit dem Speer der Vertragsrunen, der deutsche Mann seinen Siegfried mit dem selbstgeschmiedeten Schwert, der das Fürchten auch angesichts des gräulichen Lindwurms nicht lernt, das deutsche Volk seine Walküren, Nornen, Rheintöchter und Alraunen, seine Freya, Fricka und die weise Urmutter Erda. Selbst die leidige latinisierte »Germania« ist ja immer wieder noch ein fremder Pfahl im eigenen Fleische, ein fremder Tropfen, der in unserem gesunden Blute steckt — derselbe, der zu unserem Leidwesen auch noch in unserem deutschen Rechtswesen durch die Rezeption des römischen Rechtes fließt. Woher kommt denn dem Deutschen dieser seiner Natur gänzlich ungeläufige Begriff mit dem lateinischen Namen einer »Germania«? Man blicke in das Textbuch zu Alexander Ritters so urdeutscher köstlicher Oper »Wem die Krone?« — hier begegnen wir der Königin Frau Ute, sie ist gleichsam die Mutter Deutschlands. Auch das ist ja so eine Art »Germania« ohne fremdes Wesen und fremden Anklang, aber erst aus einer Vereinigung etwa von Ute und Walküre ist jene schwertumgürtete gekrönte weibliche Gestalt mit fliegendem Goldhaar, Brünne und Schild, die wir leider noch immer so mißverständlich »Germania« benamsen, in der Volksphantasie hervorgegangen. Und blicken wir weiter in Alexander Ritters andere prächtige Oper vom »Faulen Hans« hinein — ist das nicht die unserem Volkscharakter entsprechende Gestalt, haben wir denn nicht ein für alle Mal den Typus des »deutschen Michels« uns ausgeprägt? Wo bleiben denn nur alle diese Figuren bei einer solchen Feier? Ist denn die deutsche Welt wie vernagelt, daß sie so gar nicht wach werden kann, trotzdem der Junker sein Dornröschen doch aus hundertjährigem Schlummer längst erweckt hat? Und heißt es nicht einem Bismarck zu seinem Ehrentage geradezu Schmach anthun, ihn — den gewaltigen Reichsredner vom »blinden Urwähler Hödur und seinem Loki« — in seinem Sachsenwald auf Friedrichsruh mit dem Phrasengeklingel antiker Musentempel zu belästigen? Man hat doch auch die Hans Sachs-Feier im vergangenen Jahre nicht durch eine Aufführung etwa von Corneilles »Racine« begangen? Manchem mag dies sehr weit hergeholt erscheinen, aber Verzeihung, selbst auf dem Programm der »Bismarckfeier« unseres deutschen Reformvereins am selben Abende noch bin ich dem Italiener Donizetti, der gänzlich undeutsch und unkräftig süßlichen Musik eines Lassen und (in dem Liede auf die »Bismarck-Rose«) einem »Château Larose« begegnet." Es kommt nicht darauf an, ob man Seidls politischen Standpunkt teilt oder nicht, wir zitieren seine Sätze, um darauf hinzuweisen, wie schwer es selbst den „Teutschen" unter uns wird, auch nur ein Fest einmal aus einem Geiste zu gestalten.

Inhalt: **Geschichtliche Stoffe.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Schriften über Literatur. Für die Vorgeschichte. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Die deutsche Kammermusik zu Anfang des 17. Jahrhunderts. (Schluß) — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. — Kunstblätter und Bilderwerke. — Vermischtes: Berlin als Kunsthauptstadt. — Zur Bismarckfeier.

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

Sensationelle Enthüllungen über die anonymen Briefe an die Hofgesellschaft.

Soeben ist erschienen und durch sämtliche Buchhandlungen zu beziehen: (78

Im Horste

des

Roten Adlers.

Ein Roman aus der jüngsten Vergangenheit von

?

Preis elegant broschiert 3 Mark.

XXXII. Kunst-Auktion

von **Hugo Helbing in München**

22. April 1895 und folgende Tage. (77

Antiquitäten aller Art, Oelgemälde alter Meister, ferner drei Gemälde von Anselm Feuerbach und ein Gemälde von E. Lebiedzki. II. Abteilung des Museums August Riedinger in Augsburg, Nachlaß eines 1881 in München † Sammlers, aus dem Besitze des Herrn Maximilian Gérard in München etc.

Preis des Kataloges in Prachtausgabe mit 2 Heliogravuren u. 12 Lichtdrucken M. 4.—, Preis des einfachen Kataloges mit 4 Lichtdrucken M. 2.—

Hugo Helbing,
München, Christofstraße 2.

Litterarisches Zentralblatt für Deutschland.

(Begründet von Friedrich Zarncke.)

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur Prof. Dr. Ed. Zarncke.
Verlegt von Eduard Avenarius in Leipzig.

Das **Litterarische Zentralblatt** für Deutschland, von Friedrich Zarncke im Jahre 1850 unter der lebhaftesten Teilnahme unserer ersten Gelehrten jener Zeit begründet, soll ein *Gesamtbild der wissenschaftlichen Arbeit des deutschen Volkes gewähren.* Namentlich in der gegenwärtigen Zeit der Spezialisieruug der wissenschaftlichen Forschung ist ein Organ wünschenswert, das das Ganze im Auge behält.

Das **Litterarische Zentralblatt** bietet seinen Lesern wöchentlich:

1. Eine reichhaltige *kritische Ueberschau;* ca. 30 Besprechungen über Erscheinungen der deutschen, deutsch-österreichischen und schweizerischen wissenschaftlichen Litteratur *auf allen Gebieten* und über hervorragende Werke des Auslandes. Jede Spezialwissenschaft ist vertreten; an jedem Jahrgange pflegen zweihundert bis dreihundert Gelehrte des In- und Auslandes thätig zu sein.
2. Die Angabe des *Inhalts der wissenschaftlichen, wichtigeren belletristischen* deutschen und einiger besonders wichtigen ausländischen *Zeitschriften.*
3. Einen *Ueberblick* über die hauptsächlichsten ausführlicheren *Recensionen.*
4. Reichhaltige *bibliographische Nachrichten* über Erscheinungen der deutschen und ausländischen Litteratur und ein Verzeichnis neu erschienener *Antiquariats-Kataloge.*
5. Die *Vorlesungsverzeichnisse* aller Hochschulen des deutschen Sprachgebietes, eine Uebersicht über die *Universitätsschriften* und *Dissertationen,* sowie eine Uebersicht über die *Schulprogramme* des Deutschen Reichs und Deutsch-Oesterreichs.
6. *Nachrichten aus der Gelehrtenwelt* über vorgekommene Anstellungen, Auszeichnungen und Todesfälle.

Das **Litterarische Zentralblatt** erscheint jeden Sonnabend mindestens 2 Bogen Quart stark, kostet das Vierteljahr 7 Mk. 50 Pf. und ist durch alle Postämter und Buchhändler zu beziehen. Probenummern versendet die Verlagsbuchhandlung jederzeit gratis und franko.

Leipzig, Hospitalstr. 10. **Eduard Avenarius.**

Dresden, Kgl. Conservatorium für Musik (und Theater).

40. Schuljahr. 1893/94: 798 Schüler, 65 Aufführungen, 96 Lehrer, dabei **Döring, Draeseke, Eichberger, Fährmann,** Frau **Falkenberg, Höpner, Janssen, Iffert,** Frl. **v. Kotzebue, Krantz, Mann,** Frl. **Orgeni,** Frau **Rappoldi-Kahrer, Rischbieter, Schmole, Senff-Georgi, Sherwood, Ad. Stern, Tyson-Wolff, W. Wolters,** die hervorragendsten Mitglieder der Königl. Kapelle, an ihrer Spitze **Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Bauer, Fricke** u. s. w. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Curse und Einzelfächer. Eintritt jederzeit. **Haupteintritte:** 1. April (Aufnahmeprüfung 8—1 Uhr) und 1. September.

Prospekt und Lehrerverzeichnis durch

Prof. Eugen Krantz, Direktor.

Der Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags ohne Porto-berechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeaurrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpressung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

Botticelli's (76

PALLAS.

Kupferstich aus dem Jahre 1842.

A. FROSSINETTI dis.,
F. SPAGNOLI inc.

14×20 cm gross M. 3.—

So lange die aufgefundenen, geringen Vorräte reichen, von

Julius Schmidt's Kunstverlag,
Florenz.

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** Gallerie-Bilder Italiens, (43 **Handzeichnungen,** gratis und franko von G. Brogi, 1 Via Tornabuoni, Florenz.

42

Landschaftsstudien
von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Digitized by Google

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn.
à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Schriftsteller und Litteraturfreunde

seien aufmerksam gemacht auf die **neue, eigenartige** Zeitschrift

„Der Gesellschafter"

Litterarische Monatsschrift.

Herausgegeben von

Roderich Wald und **Gustav A. Müller.**

Abonnementspreis *Mk. 1.— pro Quartal* bei den Buchhandlungen, Postämtern, sowie direkt bei der *Expedition* Herrn *Roderich Wald, Hamburg, Holzdamm 17.*

„Der Gesellschafter" pflegt vorzugsweise die **Novelle**, die **Ballade**, die **rein lyrische Dichtung** und den **litterarhistorischen Essay**. **Vornehme, gediegene kritische Würdigung** aller bedeutenden **Neuerscheinungen**. Genaue **Inhaltsangabe** sämtlicher eingegangenen **Zeitschriften**. Jeder **Abonnent** ist berechtigt, von der **Redaktion** eine **ausführliche Beurteilung seiner Arbeiten** zu verlangen. Die

Manuskriptentafel

zeigt den herrschenden **Manuskriptenbedarf** an und steht **jedem Verleger** zur Benützung **gratis** offen. — **Junge Talente** wird „**Der Gesellschafter**" in ihrem Streben unterstützen und fördern.

Bisher waren Mitarbeiter u. A.: *Karl Bienenstein, Carl Busse, Ad. Frankl, Alfred Friedmann, Reinhold Fuchs, Martin Greif, Paul Grotowsky, Victor Hardung, Wilhelm Kunze, A. F. Mordtmann, Anton Ohorn, Schulte vom Brühl, Maurice von Stern, Julius Sturm, Konrad Telmann, Hanns Weber, Richard Zoozmann.*

Prospekte und Probenummern versendet gratis und franko.

Der Verlag des „Gesellschafters"

Redaktion und Expedition: **Hamburg.** Holzdamm 17.

(67

Die Stahlstiche

der

Allgemeinen Modezeitung

werden separat verkauft und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.

Kataloge gratis.

Dürrsche Buchhandlung, Leipzig.

Die deutschen Lyriker der Gegenwart.

Sammelwerk m. biogr.-krit. Begleitwort

herausgegeben von

Hermann Kiehne.

Preis des Bandes (Diamant-Ausgabe) bei direkter Versendung 2 M.

Einbanddecken in englischer Grünleinwand mit Gold- u. Schwarzdruck **50 Pf.**

Originalbeiträge der Meister der Dichtkunst; Gedichte junger aufstrebender Talente in strengster Auswahl; charakterist. Proben aus hervorragenden Dichtwerken; Uebersetzungen; Biographien; Besprechung hervorragender Werke und Zeitschriften.

Selbstverlag d. Herausg., Nordhausen.

Den **Druck und Kommissionsverlag** von belletristischen und wissenschaftl. Werken jeder Art, **Novellen — Gedichte — Dramen — Abhandlungen** übernimmt unter den günstigsten Bedingungen

G. L. Kattentidt

Verlagsbuchhandlung, Straßburg.

Gediegene Ausstattung — billige Preise — schnelle Fertigstellung — energischer Vertrieb. 73

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können. (38

Straubes Harmonium-

Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.

Preislisten etc. kostenfrei.

(Etablirt 1869.) (47

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Gesdiendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

15. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Geschichtliche Stoffe.

(Schluß.)

Nein, der Dichter wählt den geschichtlichen Stoff ganz sicher nicht aus Bequemlichkeit, um sich selbst keine Fabel und keine Charaktere schaffen zu müssen, er wählt ihn genau so, wie er jeden anderen Stoff wählt, oder richtiger, es ergreift ihn an einem historischen Stoffe genau das, was ihn an einem anderen ergreift. Ob es die Geschehnisse oder die Charaktere sind, kann nur für den einzelnen Fall festgestellt werden, es hängt von der Art des dichterischen Talents ab; auch kann es weniger als beides, vielleicht nur die aufblitzende Idee oder eine mit der betreffenden Zeit zusammenhängende Stimmung sein, die Geschehnisse oder Charaktere in eigenartiger Beleuchtung zeigt. Jedenfalls entspringt des Dichters Interesse oder meinetwegen Begeisterung stets jenem dichterischen „Gefühl", das man als innige Teilnahme am Leben und Menschengeschick, als Freude an der Fülle und der Verschiedenheit der Erscheinungen der Welt, als oft auch schmerzlichen Drang, alles in sich selber durch- oder doch nachzuleben, näher zu bestimmen sucht, jenem Gefühl, das als physischen Untergrund die „Reizbarkeit der Nerven" oder allgemeiner die entwickeltere Konzeptionsfähigkeit des Dichters hat, aber als rein seelischer Natur mit ihm nicht identisch ist. Mit der poetischen Anschauung, deren Dienerin die Phantasie ist, steht es in innigstem Bunde, ist allen wahren Dichtern gemeinschaftlich, aber selbstverständlich stets individualisiert vorhanden. Bestandteile dieses Gefühls können auch die Heimat- und Vaterlandsliebe, die Verehrung großer Männer sein; so sicher Lessing recht hat, wenn er verlangt, daß die Tragödie nicht zu einem bloßen Panegyrikus und zur Nährung des Nationalstolzes mißbraucht werde, immerhin können Motive dieser Art als Reiz zur Behandlung eines geschichtlichen Stoffes mitwirken; aber die Behandlung selber wird dann beim echten Dichter weit über alle Einseitigkeiten hinausführen. Ist ein historischer Stoff erfaßt, hat er gezündet, so wird sich nun der Dichter alle Mühe geben, ihn nach jeder Richtung zu erforschen und zu durchdringen: Genie ist nicht Fleiß, aber es hat den Fleiß und wendet jede Sorgfalt an. Er wird zu den Quellen hinabsteigen, aber auch die späteren Geschichtsschreiber nicht unberücksichtigt lassen, überall nach charakteristischen Zügen, nach Form und Farbe suchend, und so werden ihm Menschen und Dinge immer klarer und plastischer entgegentreten. Der rechte Historiker muß ein Stück Dichter sein, hat man vielfach gesagt, und es ist richtig, er muß wohl dichterisch schauen können, um das nötige Material für seine dann mehr verstandesgemäße Thätigkeit zu bekommen. So intensiv wie das des Dichters ist aber das Schauen des Geschichtsschreibers schwerlich je, für jenen erwachen die geschichtlichen Gestalten und Zustände wieder zu wahrhaftem Leben, er sieht nicht nur das Äußere seiner Menschen, er sieht ihnen vermöge der ihm eigentümlichen Einsicht in die Menschennatur, die gar nicht gelernt werden kann, auch bis ins tiefste Herz. Und damit ist zu dem geschichtlichen Stoffe genau das nämliche Verhältnis eingetreten, wie das zu einem aus

Digitized by Google

der Gegenwart. Teilt man den dichterischen Prozeß in drei, natürlich nie bestimmt von einander abzugrenzenden Abschnitte: Konzeption, Durchdringung des Stoffs, Produktion, so sind das erste und das letzte Stadium bei allen Stoffen jedenfalls ganz gleicher Natur, in der Hauptsache unbewußte oder doch nicht vollbewußte Thätigkeit. Nur beim mittleren, in dem meist alles bewußt vorgeht, sind Unterschiede, indem die Durchdringung eines modernen Stoffs oft wenig Zeit und Mühe in Anspruch nimmt, da die nötige Erfahrung vorher gewonnen sein kann, während nicht gut anzunehmen ist, daß sich ein Dichter detailliertes geschichtliches Wissen auf Vorrat anlege. Hat der Dichter seinen geschichtlichen Stoff völlig durchdrungen, so wird die Produktion, das eigentliche Schaffen, in ganz so elementarer Weise eintreten, wie bei anderen Vorwürfen. Die in der Anschauung des Dichters erwachsenen Gestalten wollen leben und drängen zum Licht.

Und nun ist die Frage, wie der Dichter seinem geschichtlichen Stoffe gegenüber steht, auch leichter zu beantworten. Daß er willkürlich an ihm ändert, ist zunächst fast völlig ausgeschlossen. Das könnte er nur in dem Falle thun, wenn sich ihm mit unbedingter Sicherheit die Wahrnehmung ergäbe, daß seine Quellen, sei es, aus welchem Beweggrunde, das Bild seines Helden, seiner Menschen fälschten; auch dann würde er aber noch die überlieferten Thatsachen respektieren und nur an den Motiven ändern, wie das ja selbst dem Historiker erlaubt ist. Ebensowenig wie er die Thatsachen verändert, wird er aber auch neue Thatsachen hinzuerfinden, wenn nicht eben der Stoff unzweifelhaft auszufüllende Lücken aufweist. Im allgemeinen wird sich der Dichter möglichst eng an die wirkliche Geschichte anschließen, selbst die geringste Einzelheit, jedes überlieferte Wort seinem Bilde einzufügen versuchen, und er ist kein Dichter, wenn ihm das nicht in der richtigen Weise ohne Gewaltsamkeit gelingt. Die dichterische Phantasie ist nicht so arm, das dichterische Kombinationsvermögen nicht so schwach, daß sie vor irgend einer überlieferten Thatsache halt machen müßten, auch gilt es nach unsern Begriffen von Kunst ja nicht, Ideale hinzustellen, die doch in gewisser Beziehung Abstraktionen sind, sondern wirkliche Menschen, und die menschliche Natur ist weit genug, daß auch Gegensätze in ihr Platz finden und sich auflösen. Kurz, für die Dichtung aus historischen Stoffen ist so gut wie für jede andere die Respektierung der gegebenen, hier also der hinreichend klar überlieferten Verhältnisse geboten, es soll, wie ich mich in dem schon genannten Aufsatz für den Kunstwart ausdrückte, „alles an seinen richtigen Platz kommen", damit ein richtiges Weltbild entsteht. Aber freilich soll auch der Nachdichter der Geschichte, ein jeder Dichter, mit eigenen Augen sehen, und ferner hat auch er auf die Natur der Darstellungsmittel und der Kunstformen Rücksicht zu nehmen.

Eine willkürliche Veränderung des geschichtlichen Stoffes gestattet sich also nicht, aber wohl kann in der Anschauung des Dichters eine solche nach und nach unbewußt vor sich gehen, und die ist dann freilich berechtigt, selbst wenn das Ergebnis der Umbildung eine nicht mehr der geschichtlichen Überlieferung entsprechende Darstellung sein sollte. Lieber eine freie historische Phantasie, als daß der Dichter sich selbst verleugnet, den Stoff nicht mit eigenem Geiste durchdringt! Aber der wahre Dichter kann ja gar nicht anders. Die falsche, schwächliche Auffassung der Antike durch die französischen Klassiker hat manchen Stoff geradezu vernichtet, aber dennoch verdamme ich sie nicht; es war keine Willkür bei ihrer Behandlung, und wenigstens können wir ihre Werke heute zur Charakteristik des französischen Geistes ihrer Epoche benützen. Gerade diejenigen ihrer Werke jedoch haben heute noch die meiste Lebenskraft, in welchen der meiste geschichtliche Geist lebt: einige, die Römerstoffe behandelten, welche den Franzosen lagen, von Racine der „Britannikus" z. B. — ein Beweis für die Richtigkeit meiner Anschauungen! Shakespere seinerseits thut, wenn er nur die nötigen Quellen zur Verfügung hat, der Geschichte kaum je Gewalt an (von seinen Anachronismen soll man nur ja kein Wesen machen!), und seine besten historischen Dramen werden ewige Muster sein. Leichtsinniger, scheinbar wenigstens, verfuhren unsere deutschen Klassiker mit den geschichtlichen Stoffen, aber gerade bei ihnen trat vielfach die allmähliche unbewußte Umbildung ein (vgl. Schillers „Don Carlos"), und so entstanden Werke, die man zwar, wenn man sie nach dem strengen Maßstab der historischen Tragödie Shakesperes, aber auch einiger Neuerer, mißt, tadeln, als freie menschliche Charaktergemälde auf historischer Grundlage aber doch gelten lassen muß. Zu Schillers meisten Dramen kann man sich genau wie zu der französischen klassischen Tragödie stellen, nur daß Schiller ein unendlich hervorragenderer Geist war als die Corneille und Racine. Aber seine Werke werden aus dem nämlichen Grunde veralten wie die dieser Dichter, wenn auch nicht so schnell. Eine eigentümliche Stellung nehmen Goethes hierhergehörende Werke ein, „Götz" und „Egmont". Sie sind durchweg echt geschichtlich im Detail, ja, zum größten Teil auch in der Charakteristik, nur in der Handlung ist viel Willkürliches, und das erklärt sich daraus, daß Goethe kein Dramatiker war, daß er auch in seinen Dramen lyrische Stimmungszwecke verfolgte, wie das der Schluß beider Stücke, den man „opernhaft" aber doch noch nicht zu nennen braucht, augenscheinlich darthut. Veralten werden diese Werke schwerlich, dazu ist ihr dichterischer Reichtum zu groß, aber

Digitized by Google

daß sie, wenn sie wirklich historische Tragödien wären, für unsere Bühne ganz etwas anderes bedeuteten, ist wohl niemandem zweifelhaft.“ Unsere neueren großen Dramatiker, Kleist mit seinem „Prinzen von Homburg“ (der freilich zum Teil auf historischer Sage beruht und romantische Auswüchse hat), Grillparzer mit „Ottokar“ und dem „Bruderzwist“, Hebbel mit „Herodes und Mariamne“, „Agnes Bernauer“ und dem „Gyges“, Otto Ludwig haben alle die Geschichte respektiert — Grabbe, den ich allerdings nicht zu den Großen rechne, fiel sogar ins Extrem —, und sie wußten wohl, warum. Sicherlich nicht bloß, weil sie damit zu rechnen hatten, daß das deutsche Publikum seit Lessing doch mehr Geschichtskenntnis erworben. Wo sie trotzdem unhistorisch erschienen, da ist sicherlich die Rücksichtnahme auf die dichterischen Darstellungsmittel und die Formen der Kunst in Betracht zu ziehen.

Es gibt heute im Grunde nur noch zwei poetische Formen, die sich der geschichtlichen Stoffe bedienen, die historische Tragödie und den historischen Roman. Sie thun das unzweifelhaft in grundverschiedener Weise, ihrem dramatischen und epischen Charakter entsprechend. Wenn Lessing sagt: „Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte“, so liegt dem eine durchaus richtige Empfindung zu Grunde. Deutlicher hat sich Hebbel in seinem „Wort über das Drama“ und der „Vorrede zur Maria Magdalena“ ausgesprochen (die nebenbei bemerkt, trotz manches angreifbaren zu den für die neuere Ästhetik der Dichtkunst grundlegenden Schriften gehört) und seine Ansichten kurz dahin zusammengefaßt, daß „das Drama der Nachwelt den Gehalt der Geschichte in der Schale den speziellen Perioden überliefern, ihr also, wenn auch nicht das weitläufige und gleichgiltige Register der Gärtner, die den Baum pflanzten und düngten, so doch die Frucht mit Fleisch und Kern, auf die es allein ankomme, und außerdem noch den Duft der Atmosphäre, in der sie reifte, darbieten“ solle. Ich weiß nun sehr wohl, daß Hebbel in der Zeit, wo er dies schrieb, sehr stark von Hegelschem Geiste infiziert war, und unterschreibe nicht alle seinen weiteren Ausführungen über diesen Punkt, wie er denn auch nicht speziell an das historische Drama dachte, sondern meinte, daß jedes Drama als solches historisch sei und wirke; immerhin kann man seinen hier genannten Forderungen als im Wesen der stets im großen Sinne symbolisierenden Form der Tragödie begründet wohl zustimmen. Man hat also bei der Tragödie, wie der Dichter sich ausdrückt, „aufzuhören, mit beschränktem Sinne nach einer gemeinen Indentität zwischen Kunst und Geschichte zu forschen“, man hat aber, wie ich jetzt hinzufüge, das gute Recht, alle Sünden gegen den Geist der Geschichte streng zu tadeln. Der Gehalt einer Zeit tritt nirgends als ein von den Menschen Losgelöstes, als ein zum Niederschlag zu bringendes Element irgend welcher Art auf, er findet sich nur in den Menschen der Zeit, in ihrem Hervorragendsten förmlich gestaltet, und so muß man schon aus diesem Grunde, nicht blos aus dem der von aller Kunst geforderten Lebenswahrheit, sich auch treu an die Gestalten der Geschichte halten. Der Held eines Dramas soll nicht selbst ein Symbol, nicht einmal ein Ideal, sondern ein ganzer Mensch sein, aber sein menschlich motiviertes Handeln, Denken und Fühlen kann recht wohl im Ganzen wie im Einzelnen symbolisch, d. h. für alle Zeiten und die Menschen überhaupt charakteristisch (das Wort sagt aber nicht genug) sein und wirken. Und um den verlangten „Duft der Atmosphäre“ hervorzubringen, ist wieder enger Anschluß an die Geschichte, was ja nicht kleinliche Pedanterie zu sein braucht, nötig; auch die Nebenpersonen des Dichters müssen historisch treu und lebensvoll, Zeichnung wie Kolorit soviel als möglich echt sein. Nun ist der Dichter freilich ein Sohn seiner Zeit und er schreibt für seine Zeit, und wie ihn da natürlich nur die Stoffe reizen werden, deren Gehalt im guten Sinne modern ist, oder mit denen sich doch moderner Gehalt zwanglos verbinden läßt, so wird er auch bei der Ausführung den Stoff in der Weise modernisieren, als es zum Verständnis seines Werkes bei den Zeitgenossen nötig ist — ohne darum der Geschichte gerade Gewalt anzuthun. Damit ist die archäologische Dichtung, die übrigens die Form des Dramas nicht gerne wählt, verdammt, gleichzeitig aber auch die unwahr und schwächlich modernisierende. Keine Form erforderte in so hohem Maße Größe, Kraft, Wahrheit und Unmittelbarkeit als die der Tragödie; daß sie, als die am meisten konzentrierende eine Reihe unwesentlicher Veränderungen geschichtlicher Stoffe, eine Verlegung des Schauplatzes, Verrückung der Chronologie usw., nach sich ziehen kann, braucht man im Hinblick auf die Hauptsache nur beiläufig zu erwähnen. Wer sich, falls die Wahrheit der Charaktere, die geschichtlichen Grundverhältnisse, der Geist der Geschichte unversehrt sind, an diese Dinge anklammert, gehört zu jenen Geistern, für die der Dichter überhaupt nicht schafft.

Ein sozusagen intimeres Verhältnis zur Geschichte, dem Geschehenen, als die Tragödie hat der historische Roman, der ihr gegenüber zwar nur eine sekundäre Form ist, da der symbolische Charakter wegfällt, immerhin aber würdige Aufgaben lösen kann. Er bietet den breitesten Raum zur psychologischen sowohl wie zur kulturgeschichtlichen Einzelmalerei und kann Zeiten und Völker in ihrer Totalität, einzelne Menschen in ihrem ganzen Lebenslaufe darstellen. Doch muß auch er wahre Kunst auf dem Boden wirklicher Geschichte sein. also einerseits nicht „die Geschichte in Ge-

Digitized by Google

schichten auflösen", andererseits nicht „einem sogenannten historischen Pragmatismus die Fülle des Lebens und der Gestalten opfern". Beide Fehler sind so oft gemacht worden, daß der historische Roman lange in Verachtung gesunken war und noch heute nicht ganz rehabilitiert ist. Gerade beim historischen Roman pflegt die Heimatliebe, wie Adolf Stern einmal sagt, „die innerste, ja leidenschaftliche Beteiligung an der Vergangenheit der Heimat" eine große Rolle zu spielen. Man kann eigentlich nur historische Romane aus der Geschichte seiner Heimat schreiben. „Auf die unbedingteste Gewalt des Dichters über sein Gebiet mit allen Lebenserscheinungen und Erinnerungen, mit dem Nachklang alten Lebens in allem Gegenwärtigen, mit der ganzen Natur, der ganzen zu Fleisch und Blut gewordenen Vergangenheit kommt es aber- und abermals an, und ohne diese Voraussetzung ist ein wirkliches Interesse eines wahrhaften Dichters am historischen Roman nicht denkbar. Auch genügt es bei alledem nicht, auf irgend einem Erdenwinkel heute und Jahrhunderte zurück völlig daheim zu sein, es handelt sich weiter darum, die Bedeutung dieses Erdenwinkels für eine größere Gesamtheit, für das Dasein im allgemeinen oder wenigstens für das Dasein des eigenen Volkes zu irgend einer Zeit, in irgend einem Vorgange poetisch darstellen und erweisen zu können." Damit ist das Verhältnis dieser Form zur Geschichte deutlich genug gekennzeichnet, sie schließt Willkürlichkeiten schon von Natur aus. So lange wir aber mit der Vergangenheit nicht völlig brechen und die Quellen unserer Kultur für ewig verschütten, so lange werden wir auch den historischen Roman haben. Er ist nach dem Untergang des alten Epos eine notwendige Form geworden.

Beiläufig will ich doch auch die „geschichtliche" Lyrik erwähnen, das heißt, die archaisierende, die längst überwundene Formen wieder hervorsucht. Sie ist, da das Haupterfordernis aller Lyrik die Unmittelbarkeit ist, immer Spielerei und ein Zeichen von Überkultur. Für eine häßliche Zwitterform halte ich die in unseren Tagen oder doch noch vor kurzem so beliebte episch-lyrische Dichtung auf geschichtlicher Grundlage, meist „Sang" betitelt und gewöhnlich mit archaisierender Lyrik durchsetzt. Die wahre Geschichte hatte meist keinen Teil an diesen Produkten und noch weniger die wahre Poesie; statt des Weines bot man uns Zuckerwasser. Immerhin ist Scheffels „Trompeter" und noch einiges wenige hier auszunehmen; jenes Werk wirkt mit durch echt geschichtliche Barockstimmung, und natürlich ist es dem wirklichen Poeten erlaubt, freierfundene Geschichten mit dem echten Duft der historischen Atmosphäre zu durchziehen. Diesen echten Duft haben auch manche Erzählungen und Novellen deutscher Dichter und schließen sich dadurch dem historischen Genre an, ja, es gelingen sogar bisweilen ganz historische Kabinetsstücke. Jedoch ist man hier auf einem Grenzgebiete und sollte die Gattung „historische Novelle" trotz Konrad Ferdinand Meyer lieber nicht begründen. Geschichtliche Balladen, um auch das kleinste historische Genre zu erwähnen, sind trotz des massenhaften Anbaues selten geraten, sie waren am wertvollsten, wenn eine glückliche freie Erfindung mit einem volkstümlichen Charakter und echthistorischer Stimmung zusammentraf (Zedlitzens „Nächtliche Heerschau", Heines „Die beiden Grenadiere", manches von Fontane). Überhaupt, je kleiner das Genre, je weniger kann die Geschichte zu ihrem Recht kommen, weshalb sich eine Betrachtung über geschichtliche Stoffe denn auch auf die beiden behandelten Hauptformen beschränken darf.

Die Vorliebe für historische Stoffe ist nicht zu allen Zeiten da, sie wird am ersten erwachsen in stillen und trüben Tagen, wenn die politischen und sonstigen Verhältnisse die Blicke auf die Vergangenheit lenken und der Dichter in ihr suchen und finden will, was die Gegenwart entbehrt. Die Skottomanie im Restaurationszeitalter, unsere archäologische Periode in den siebziger Jahren, als die auf die Neugründung des Reiches gesetzten Hoffnungen sich nicht so rasch erfüllen wollten, die Ideale hinwelkten, dabei aber Ruhe, Wohlleben und Bildungsstolz in Deutschland herrschten, sind charakteristisch. Gänzlich zu entbehren sind die geschichtlichen Stoffe jedoch zu keiner Zeit, vor allem die Tragödie kommt nicht ohne sie aus. Ich habe gegen das bürgerliche Trauerspiel durchaus nichts einzuwenden, stelle es der historischen Tragödie, falls es nur wahrhaft tragisch ist, völlig gleich, aber es ist sicherlich kein Zufall, daß jede Blüte der höchsten Kunstform geschichtliche Stoffe bevorzugte, und ich glaube, daß es auch in den kommenden „demokratischen Zeitaltern" nicht viel anders gehen wird. Nicht, daß ich den Dichter à la Nietzsche als rückwärts blickenden Geist, als Vergangenheitsromantiker auffaßte, der Dichter verlangt im Gegenteil trotz seiner Gebundenheit nach Freiheit — wahrhaft frei aber kann er sich leichter einem geschichtlichen Stoff gegenüber fühlen; in den kann er unbehinderter sein ganzes Fühlen und Denken ausströmen, sein ganzes Wesen niederlegen. Polizeiliche Maßregeln und die Spürsucht des literarischen Pöbels bei modernen Werken beengen den wahren Dichter zwar gewiß nicht, aber er fühlt, daß das Moderne an sich beengt und beschränkt, es fehlen (oder scheinen doch zu fehlen) die gewaltigen ungebrochenen Charaktere, die großen Konflikte, die klaren Verhältnisse, deren die echte Tragödie jedenfalls bedarf. Nun kann er sich, um der Enge zu entgehen, um zur Tiefe zu gelangen, zwar in den Symbolismus retten, wie es Ibsen gethan hat, aber doch wohl nur, wenn er eben nicht ein ganz großer ist, auf Kosten der

Digitized by Google

Lebenswahrheit und Natürlichkeit. Über die geistige Bedeutung der letzten Ibsenschen Dramen, das ist meine bescheidene Ansicht, kann man noch reden, über die dichterische nicht mehr. Und so glaube ich, daß eine Rückkehr zu den geschichtlichen Stoffen bevorsteht. Der Dichter will und muß heraus aus der Atmosphäre der modernen Banalitäten und Trivialitäten, unter denen sich ja gewiß auch Tragödien verstecken, aber weniger als man glaubt. Selbst wenn er sich als Kämpfer fühlt, kann er doch wenig Neigung verspüren, mit Advokaten und Journalisten auf der nämlichen Straße zu wandern; er will Blitze schleudern, aber nicht Brandreden halten, und so treibts ihn, bildlich gesprochen, auf die Berge, wo die Sterne und Wolken seine Nachbarn sind, und statt auf enge Gassen schaut er weit über Land und Meer. Die gewaltigen Perspektiven, die sinds, die den Dichter immer wieder zur Geschichte ziehen, und die gewaltigen Stimmungen — nicht umsonst tragen auch Faust und Hamlet historische Gewänder. Ich leugne nicht, daß auch die Stoffe der Gegenwart Größe der Behandlung zulassen, aber man vergesse nicht, daß wir Deutschen bisher erst zwei oder drei wirkliche bürgerliche Trauerspiele besitzen, daß die modernen Dichter bisher kaum über die Mischform des „Dramas" oder „Schauspiels" hinausgekommen sind, die eben auch stets einen gemischten Eindruck hinterläßt und an wirklich poetischer Wirkung sogar hinter der alten Tragödie der Franzosen zurücksteht. Man hat öfter gesagt, es sei unendlich viel leichter, einen Hohenstaufenkaiser hinzupinseln als irgend eine Gestalt des täglichen Lebens naturgetreu wiederzugeben — ganz gewiß, aber eine große historische Gestalt wahrhaft darzustellen und mit gewaltigem Geist zu erfüllen, den Gehalt einer ganzen Zeit in einem Drama aufzuzeigen und damit ungewollt noch die eigene aufzurütteln, das ist doch mehr, als einen der modernen gebrochenen Charaktere in seiner Decadence-Atmosphäre getreulich zu malen; denn zu diesem gehört nur scharfe Beobachtungsgabe und ein feines Nachbildungsvermögen, zu jenem aber auch noch ein hoher Geist und ein großes Herz. Man braucht die Schwächen von Schillers „Tell" nicht zu verkennen und kann ihm doch eine unendlich viel höhere Bedeutung für das deutsche Volk zusprechen, als der gesamten modernen Literatur seit dem letzten Sturm und Drang. Modern im guten Sinn muß jede Kunst sein, aber sie braucht deswegen noch nicht beschränkt zu werden, und nichts kann der ohne Zweifel vorhandenen Beschränktheit mehr entgegenwirken, als die ernste Wiederaufnahme geschichtlicher Stoffe. Nur dadurch kämen wir wohl endlich aus der ewigen Großstadtatmosphäre heraus, die den meisten unserer Dichter nicht blos eine Binde um die Augen, sondern auch noch — Verzeihung für das etwas kühne Bild! — einen eisernen Reifen ums Gehirn gelegt hat.

Adolf Bartels.

Rundschau.

Dichtung.

* Schöne Literatur.

Aus dem Klassenkampf. Soziale Gedichte, herausgegeben von Eduard Fuchs, Karl Kaiser, Ernst Klaar. (München, M. Ernst).

Wer ein Freund der Umsturz-Vorlage ist, kann sich aus dem vorliegenden Buche eine Anschauung der sozialdemokratischen Literatur bilden, die unter Ausnahmsgesetzen gesät wird, denn unter der Aera des Sozialistengesetzes haben sich der Buchhandlungsgehilfe, der Tischler und der Setzer literarisch „ausgebildet", die diese Verse hier geschrieben haben. Es sind Rufe wildesten Hasses gegen das Herrschende, Äußerungen einer schlechterdings unversöhnlichen und da und dort, auch das muß gesagt werden, einer weniger gerechten Gesinnung gegen das Bestehende, als sie bei einer ungehinderten Verbreitung, Besprechung und demgemäß bei einer tieferen Erfassung der sozialdemokratischen Entwicklungslehren wahrscheinlich wären. Weder der sozialdemokratische Theoretiker noch der praktische Politiker redet hier, sondern einfach der über seine Knechtung empörte Mensch, der das Vergleichen mit Glücklichern gelernt hat, diese verhöhnt, wenn sie glauben, ihr Glück sei von Rechtes wegen, und selbst Glück heischend an seinen Ketten rüttelt. Die Vertreter der herrschenden Klassen haben recht, wenn sie solche Literatur für sich gefährlich finden. Aber sie sind blind vor Ungerechtigkeit, wenn sie ihnen „empörend" und nicht ganz selbstverständlich erscheint aus der Menschennatur heraus, und sie sind blind vor Thorheit, wenn sie denken, denken selbst angesichts des Wachstums der Sozialdemokratie unter dem ersten Ausnahmegesetze, das Verbieten des offenen Wortes hindere die Ausbreitung so werbekräftiger Gedanken. Wie oft muß die alte Wahrheit wiederholt werden, daß solche vielmehr von Mund zu Mund getragen ohne Widerspruch und Kontrole, nur wilder und wütender werden, während allein der offene Meinungskampf auf freiem Boden klären und sichten kann! „Unschädlich" können wir solche agitatorische Literatur nur dadurch machen, daß wir ihr ehrlich Recht geben, wo sie Recht hat — wird man doch nur in diesem Falle auf unsere Gegengründe zunächst wenigstens achten, wo wir anders denken.

Natürlich ist's aber nicht Sache des Kunstwarts, die Grenzen hier bestimmen zu wollen; wir haben auf unserm Gebiete das Streben nach Unbefangenheit zu bekunden, das den „bürgerlichen Parteien" bei „Umstürzlern" so sauer wird — will sagen, wir haben voraussetzungslos auf die Frage zu antworten: wie es denn mit dem künstlerischen Werte der Sachen stehe. Vom ästhetischen Standpunkte angesehen, stellen sich auch die vorliegenden Verse als Kunstdichtung dar: nicht dem unbeholfenen Stammeln der Volksdichtung begegnen wir hier, worin das Köstliche die Ursprünglichkeit ist, sondern dem aus langer Überlieferung weitergebildeten sprachlichen Ausdruck: diese

Digitized by Google

sozialdemokratische Poesie ist durchaus Fortsetzung der revolutionären bürgerlichen Dichtung etwa Herweghs. Wie gewandt Satzbau, Rhythmus und Reim von den drei Arbeitern hier behandelt wird, ist dabei zum Staunen; man vergißt völlig, daß man Leute reden hört, die sich ihre Bildung mühselig in Feierstunden selber erwerben mußten. Am häufigsten an Zeitungspolemik erinnert der allzu reflektirende Fuchs, einen Zug echter Leidenschaftlichkeit hat dagegen in Pathos wie Satire Kaiser, rein dichterisch am meisten begabt scheint mir Klaar zu sein. Er noch am häufigsten erreicht blos durch Anschauungen Stimmung, so daß er das Fazit seiner Empfindungen nicht erst mit besonderen Worten klarlegen muß, weil es sich ganz selbstverständlich ergibt. Denn dieser eigentlichsten und höchsten Leistung der Poesie, diesem Zwingenden, das den Gegenstand einfach hinstellt, aber so anschaulich, daß er wirken *muß* wie das real Seiende wirkt — ihr begegnen wir hier wie in der ganzen sozialdemokratischen Dichtung nur selten. Das hat sie freilich mit der modernen Poesie überhaupt gemein, in der ja überall das eigentlich Dichterische hinter das Rhetorische zurücktritt. Selbstverständlich ist bei demokratischer Poesie, daß dem rein subjektiven Empfinden wenig Raum neben dem allgemeineren gegönnt wird: nur selten einmal, wie in dem Kaiserschen Gedichte „Wahrheitsdrang", erklingt wie ungewollt eine ganz persönliche Note — das Bewußtsein, als Vertreter seiner „Klasse" zu reden, hindert sonst recht individuellen Ausdruck. Auch das beeinträchtigt mitunter den dichterischen Wert. Sei dem aber, wie ihm wolle: eine ganz respektable Leistung bleibt das Buch auch am literarischen Maßstab gemessen. Es ist in seiner Leidenschaftlichkeit echt, es ist rückhaltslos und aufrichtig, es ist ernst und muß ernst genommen werden.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Brief:

Sei es, daß man im Verlaufe der langen Spielzeit schließlich gegen jeden Eindruck abgestumpft wird, sei es, daß wirklich die letzten Blüten dieser ohnehin mageren Spielzeit nur Abfall sind, — es geschieht nichts Ergreifendes mehr auf den Berliner Bühnen. Man wagt nicht einmal viel Neues. Was neu erscheint, verdankt man entweder den reisenden Virtuosen, die zu Ende jedes Winters sich häufiger einstellen, oder es ist Ware, die bereits anderwärts erprobt ist. So brachte Mitterwurzer ein Stück von Rovetta mit, die „Unehrlichen" betitelt, welches so öde war, daß ich mich kaum erinnere, eine ähnliche Langeweile empfunden zu haben — zumal ich nicht verstehe, welche Seiten seiner Kunst Mitterwurzer in diesem schlechten Stück zu zeigen sich bemühte. Es gibt da nur eine Szene, welche für das Publikum und für ihn interessant ist, eine Auseinandersetzung zweier Gatten nach der Entdeckung des Ehebruchs. Doch erinnert man sich sofort, daß diese Szene wie überhaupt das ganze Stück von Giacosa unter dem Titel tristi amori viel dramatischer und poetischer gearbeitet worden ist.

Auch die Novität des Lessing-Theaters, das Schauspiel „das Urteil der Welt" von Fedor von Zobeltitz, welches vorher schon in der Provinz gegeben wurde, kann nicht recht interessieren. Es behandelt das Allerwelts-Problem, das der Titel verrät, in so wenig individueller Weise, daß man während der Aufführung nur klaffende Lücken und mühsame Konstruktionen sieht und nachher lange das Gedächtnis anstrengen muß, um irgend einer interessanten Szene sich zu erinnern. Warum erreicht dies wenigstens L'Arronge mit seinem neuesten Stück „Pastor Brose", welches das Deutsche Theater brachte? L'Arronge ist kein Problemdichter und kein straffer Dramatiker, aber er wird nie langweilig und gibt mindestens ein Mosaik von wirkungsvollen Einzelszenen. Wollte man seiner Arbeit auf den Zahn fühlen, man würde mehr als eine kranke Wurzel entdecken. Aber solche Stücke wollen theoretisch behandelt sein, sie existieren gleichsam nur im Bühnenmanuskript und wirken nur in der Gegenwärtigkeit ihrer Aufführung. Wer weiß, ob uns dieser frische Sohn des Dorfschmiedes in seiner romantischen Umgebung so interessiert hätte, wenn ihn nicht Kainz mit einer Grillparzerschen Note gegeben hätte — wer weiß, ob uns all die vielen Nebenfiguren so fest im Gedächtnis blieben, wenn nicht z. B. Reicher seinen Agrarier so lebensvoll und so aktuell ausgestattet hätte.

Den relativ größten Genuß gewährte die Wiederaufnahme von Ernst von Wolzogens „Lumpengesindel" im Deutschen Theater. Auch das ist kein gutes Stück, nicht einmal ein dramatisches, aber es steckt so vortreffliches dichterisches Material darin, daß man selbst die gröbsten Fugen, wie sie durch die Umarbeitung von fünf in drei Akte entstanden, mit in den Kauf nimmt. Das „Lumpengesindel" sind die Bohémiens der Literatur; die Konflikte, in welche solche Leute durch die übereilte reguläre „Heirat" kommen müssen, sind an einem guten Beispiel durchgeführt. Zwei Brüder halten fest zusammen, der eine heiratet, der andere nicht, das alte Leben bleibt, die neue Frau kann es nicht ertragen, es kommt ein großes Gewitter, die Luft reinigt sich, und nach vielfacher Aussprache und Selbsterkenntnis bleibt das Paar, das sich wieder gefunden hat, in lyrischer Einsamkeit und Liebe übrig. Aber das ist nicht die Hauptsache. Denn es ist kein Handlungsdrama, es ist ein Miliendrama. Meisterhaft ist der ideale Leichtsinn des Bohémien und seine ganze — nur selten karikierte — Umgebung wiedergegeben: nach der charakteristischen wie nach der lyrischen Seite bleibt nichts übrig. Vortrefflich sind die Hauptpersonen im nächsten Umkreis gezeichnet, der Schwiegervater Wachtmeister, die urberlinerische Vermieterin und der zeitunggründende Kommerzienrat. Das ist ein guter Griff ins Leben — aber es fehlt die letzte Kraft zur intensiven dramatischen Zusammenfassung. Es ist merkwürdig, daß man bei diesem wie bei den anderen Dramen des so begabten Verfassers immer das Gefühl hat: dem Stoffe ist im Drama Zwang angethan, er verlangt nach dem Roman. Wolzogen leidet unter seiner Natur: er beobachtet zu schön, um die Bühne verschmerzen zu können, aber er arbeitet zu breit, um in natürlicher Weise dramatisch zu sein.

O. Bie.

* **Die Berliner Freien Bühnen** haben ausgelebt — als solche wenigstens und vorläufig. Sie saßen da und sannen, die Lenker der Polizei, wie sie diesen geschlossenen Vereinen die Sittlichkeit beibringen könnten, die sich offenen Bühnen vermittelst des Zensurrechts so reich und erfolgreich schenken läßt, und siehe, sie fanden: diese geschlossenen Vereine seien ja gar keine geschlossenen Vereine, es kämen mitunter als Gäste auch Leute hinein, die keine Mitglieder seien, es läge demnach des Grundes genug vor, ihre Vorstellungen als öffentliche zu betrachten und also, wenn man sie für unzuträglich hielt dem geistigen Wohle der großen Kindlein, zu verbieten. So verbot man denn zunächst der Willeschen „Neuen Freien Volksbühne" die Aufführung von Agrells „Einsam" eben, als der Vorhang in die Höhe gehen sollte. Und man verlangt: die Freien Bühnen sollen in Zukunft so gut wie jedes andere Theater die aufzuführenden Stücke vorher den Fachmännern einreichen, die da im Polizeibureau sitzen. Gottlob, nun kann man wieder wo anders die schöne, schöne Thätigkeit des Verbietens pflegen. Und nicht einmal der Umsturzvorlage brauchte es dazu, nur einiger Findigkeit.

Digitized by Google

Musik.

* **Das akustische Geheimnis des alten Leipziger Gewandhaussaales** ist vor einigen Wochen, als man das alte Gewandhaus seiner gefahrdrohenden Baufälligkeit wegen abzubrechen gezwungen war, an den Tag gekommen. In einem Aufsatze von Volkmar Müller in der „Zeitschrift für Instrumentenbau" lesen wir die folgende bemerkenswerte weil lehrreiche Erklärung der weltberühmten Akustik des genannten Saales, der Generationen hindurch in der musikalischen Welt als ein Kunstheiligtum gegolten hat. „Bei dem Abbruch des Gebäudes lag das akustische Geheimnis des Saales klar zu Tage. Es entsprang weniger aus einer ursprünglichen erfinderischen Idee, als aus einem Spiel des Zufalls, das zu einer so glücklichen Lösung der heute noch berufenen Fachmännern oft unüberwindliche Schwierigkeiten bietenden akustischen Frage führte. Der Schöpfer des weit über Leipzigs Mauern hinaus bekannt gewordenen alten Gewandhauskonzertsaales war der Baumeister Johann Friedrich Dauthe, welcher anfänglich unter Adam Fr. Oeser als Lehrer der Baukunst, später als Baudirektor des Leipziger Rates wirkte. Und auf wie einfache Weise kam dieser Bau zustande! Der Bürgermeister Müller wünschte die Konzerte der Hillerschen Musikgesellschaft aus den engen Räumen im Appelschen Hause am Markte zu Leipzig zu befreien, namentlich nachdem der Herzog von Weimar im April 1780 bei einem Besuche in Leipzig seine Verwunderung über die Unzulänglichkeit des Raumes ausgesprochen hatte. Er trug Dauthe auf, sich einmal das alte Zeughaus daraufhin anzusehen, ob sich nicht an der Stelle, wo sich früher die Ratsbibliothek befunden hatte, ein Konzertsaal schaffen lasse. Bereits am 10. Mai 1780 übergab Dauthe folgende ganz ergebenste Promemoria: »Nachdem mir aufgetragen worden, zu untersuchen, ob auf dem alten Bibliothekgebäude ein geräumiger Saal ohne Gefahr könne erbauet werden, so habe ich selbiges in Augenschein genommen, hierbei ersehen, daß ein solcher von 40 Ellen Länge, 20 Ellen Breite und 12 Ellen Höhe ohne Nachteil dieses Gebäudes in das dritte Geschoß auf einem bisher ungenutzten Platze könne erbauet werden. Um nun bequem auf ihn zu kommen, könnte man nach der neuen Bibliothektreppe eine Thür herausbrechen und sich dieser Thür bedienen. Damit aber die Wände dieses Saales das Gebäude nicht so belästigen, so wäre mein ohnmaßgeblicher Vorschlag, anstatt sie auszumauern, selbige nur mit Brettern zu verschlagen und des Winters wegen zu berohren«. Schon am 13. Juni 1780 verordnete der Rat, daß der Bau nach „beigehendem Vorschlage" ausgeführt werden sollte. Im November 1780 war der Saal fertig, am 25. November 1781 fand das erste Gewandhauskonzert statt. Von den Gebäuden, welche unter dem Namen Gewandhaus bezeichnet wurden, war der den Konzertsaal enthaltende Flügel das jüngere. Es wurde im Jahre 1498 vollendet. Da es später lange Zeit in seinem Erdgeschoß die Waffenvorräte der Stadt barg, erhielt es auch den Namen Zeughaus. Unter dem Erdgeschoß lag der Tuchboden, auf den in den Messen die fremden Tuchhändler gewiesen wurden, darüber unter dem steilen Dach ein zweiter Boden, der auch als Kornboden, später als Bibliothek Benutzung fand. In diese von vornherein gegebene Konstruktion des langen Gebäudes mit seinem mächtigen Balkenwerk setzte, fast drei Jahrhunderte später, Dauthe den berühmt gewordenen Konzertsaal, dessen Form die einer großen länglichrunden Holzschachtel war. Diesem Umstande ist vielfach einzig und allein die ausgezeichnete Klangwirkung des Raumes zugeschrieben worden. Das war unrichtig. Ein Blick auf die konstruktive Gesamtgestaltung des Baus und seiner Balkenteile läßt erst die richtige Lösung des akustischen Rätsels zu; der Gewandhaussaal als einzelner Teil betrachtet, losgelöst von seiner Umgebung, kann nur einer einseitigen Beurteilung Raum gewähren. Erst, wenn er mit seiner Umgebung als verschmolzen betrachtet wird, klärt sich das Geheimnis auf. Zunächst war es durchweg Holzwerk, das seine Klangwirkung begünstigte. Es schuf eine wunderbare Resonanz. Der ehemalige, durch mächtige Eichensäulen gestützte Tuchboden unterhalb des Konzertsaales setzte nirgends den Tonschwingungen Widerstand entgegen; der Gewandhaussaal selbst aber, seiner früheren Stützen beraubt, wurde von oben durch ein Sprengwerk getragen, welches das Einbiegen der Balkendecke verhinderte. Mit Hilfe dieser Hängeböcke, die in den steilen Dachstuhl eingesetzt waren, die also den Saal gleichsam schwebend erhielten, ist der Klangschönheit des Raumes eine weitere Vollkommenheit verliehen gewesen. Wie aus dem Profil des steilen Dachstuhles ersichtlich ist, ruhte also das schwere Dach auf der durch Holz gebildeten Decke und auf den Seitenwänden des Saales, welche ein Balkenwerk als Gerippe hatten. Um indessen den Druck dieser, für den darunter liegenden Konzertsaal leicht zu gefährlichen Konstruktionsverschiebungen führenden Balkenlagen aufzuheben, war die Hängebockform als Sicherung angebracht worden. Die Wände des mitten in das Gewandhausgebäude hineingebauten Saales standen auf einer durch das ganze Gebäude gehenden Balkenlage, die nur an ihren Ausläufern in die Umfassungsmauern hineinragten. Dieser große, gleichsam schwingende Raum, der durch das gesamte Balkenwerk eine ganz eigenartige elastische Spannung erhielt, stützte sich endlich auf ein langes, von senkrechten Holzpfeilern getragenes Zwischenstockwerk, die ehemaligen Tuchböden, den eigentlichen Resonanzboden, dessen Wirkung insofern eine kräftigere wurde, als er in seinen Dimensionen diejenigen des Konzertsaales weit überstieg. Nirgends also eine Berührung mit dem Mauerwerk, überall vielfache schwebende und schwingende Leiter der Tonwellen, und mitten darin das Juwel, der berühmte, über 23 Meter lange Saal, in Form eines Rechteckes gehalten, an den Ecken kreisartig ausgebogen, an der Decke abgerundet, rings umgeben von verschalten Wänden. Kein störender Punkt verminderte die Kraft der Tonwellen, selbst die in den Plafond eingelassene Beleuchtungsanlage von drei Kronleuchtern zeigte nur Glanz und keinen Körper.

Die Erzielung der herrlichen Akustik des alten Gewandhaussaales war demnach dem Zusammentreffen einer Reihe günstiger architektonischer Momente zu verdanken gewesen. Nur einer aus dieser Kette gerissen, hätte das Weiterklingen, das Weitertönen in seiner Reinheit vereitelt. So aber konnte; durch kein Mauerwerk unterbrochen und beeinträchtigt, die Gesamtanlage ihre elastische Spannung im vollstem Maße äußern. In dieser von jeder Beeinflussung durch fremde Baukörper befreiten elastischen Spannung der Holzkonstruktion, im Resonanzboden, wie endlich in der Form des Musiksaales lag das akustische Geheimnis des Gewandhaussaales, dessen Lösung vor Wochen die Demolierung des mächtigen Gebäudes mit einem Schlage offenbarte."

Ein großer „Meßpalast" wird sich demnächst dort erheben, wo das alte Gewandhaus gestanden hat. — S.

Bildende Künste.

* Briefe über bildende Kunst.

Brief aus München (Schluß):

Gleichzeitig mit diesen Ausstellungen fand eine größere ganz für sich abgeschlossene statt von Werken Hans Thomas. Es braucht hier wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, inwiefern Thoma eine eigenartige Stellung einnimmt. Darüber sind der Aeußerungen schon genug gefallen.

Digitized by Google

Die Bilder, die er bot, gehen, was ihre Entstehungszeit betrifft, bis in die siebziger Jahre zurück. Gerade unter diesen befanden sich ein paar herrliche Nummern, groß angeschaute, groß wiedergegebene Landschaften, in denen der Künstler so recht zeigt, wie sehr er Meister darin ist, alles nebensächliche beiseite zu lassen, blos dem großen Natureindrucke zu folgen, der nirgends aufgelöst ist in eine Summe kleiner, zusammenwirkender Spitzfindigkeiten. Sie wirken wie Orgelspiel, das groß und ruhig durch mächtige weite Hallen hinzieht.

Des öfteren schon ist es berührt worden — und es ist auch thatsächlich der Fall — daß Thomasche Bilder auf Ausstellungen, wo sie mit andern Arbeiten in Sicht kommen, nicht so wirken, wie sie es thun, wenn man sie allein oder wenigstens bloß umgeben von anderen Werken des gleichen Künstlers sieht. Beinahe klingt es heute wie ein Vorwurf, wenn man von Bildern sagt, sie wirkten im Atelier, d. h. für sich genommen, besser als auf einer Ausstellung. Da muß man sich denn freilich doch fragen, ob das zweckbewußte Malen für Ausstellungen sich immer decke mit dem Zwecke der Malerei überhaupt. Soll eine Arbeit nur dann vollgiltig sein, wenn sie mit dem Zwecke entsteht, auf einer Ausstellung alles rings umher totzuschlagen? Ist nicht zu befürchten, daß unter der stärkeren Zunahme dieses Prinzipes endlich Dinge entstehen, die nicht um ihrer selbst willen geschaffen sind, sondern lediglich um anderes zu übertrumpfen? Man lacht mit Recht darüber, wenn etwa aus weiblichem Munde die halb traurige, halb zornige Äußerung kommt: „Wenn ich die Mittel hätte, mir Toiletten zu beschaffen wie die N. N., dann wollte ich zusehen, wer mehr Aufsehen machte.“ Und sollte auf Ausstellungen — eh! Kunst ist doch ein bischen mehr, als blos faszinierende Erscheinung. Wo Kunst, wirkliche Kunst Trumpf ist, bedarf es doch keiner auffälligen Trompetenstöße. Die imponieren nur dem, der eben stark aufgetragen haben will, um aufmerksam zu werden. Wenn Bilder, die z. B. vor der Natur oder für sich gut wirken, inden Ausstellungen verlieren, so sind nicht immer die Bilder, sondern auch die Ausstellungen daran schuld. Wenn in einer Galerie dies, jenes Bild anders wirkt, als es am Altare, im fürstlichen Prunkgemach, woher es stammt und wofür es bestimmt war, aussah, soll man dann den Maler dafür verantwortlich machen, daß es nun anders aussieht? Sind diese Massen-Kunst-Repräsentationsräume der Endzweck? Wünscht der Künstler nur das eine, seine Arbeit immer wieder auf Ausstellungen paradieren zu sehen? Ah bah, Dummheiten, ich möchte den kennen, der nicht herzlich gerne seine Sachen in Privatbesitz übergehen sähe. Nach dem aber, was Phrasenmacher in dieser Richtung sprechen, richten sich höchstens ein paar Schwachköpfe, der Wille aller gar niemals. Als das auserwählteste von Kunstgenuß wird doch kaum ein Mensch von Geschmack den Besuch von Ausstellungen bezeichnen. Gemildert kann wohl manches werden, wenn den aufgenommenen Arbeiten jener Raum gewährt wird, wie es bei der Frühjahrs Ausstellung der Sezession der Fall ist. Einreihige Anordnung, hinreichender Raum zwischen den einzelnen Nummern und diese selbst so gehängt, daß von Bild zu Bild ein gewisser Ausgleich stattfindet und der widerwärtig schachbrettartige Eindruck, den man nur zu oft in anderen Kunstausstellungen bekommt, durchaus vermieden ist.

Es ist hart, sicherlich hart, daß so und so vielen der Zugang zum Wettbewerb — und das sind die heutigen Ausstellungen in erster Linie — verschlossen ist, daß sie refusiert werden. Aber refusiert nicht unser ganzes Leben all das, was nicht hineinzupassen scheint oder nicht hineinpaßt? Man hat den Versuch gewagt, jurylose Ausstellungen in Szene zu setzen, in den jüngsten Tagen erst, und was kam dabei heraus? Selbst bei wenig Anspruchsvollen das Bedürfnis nach Sichtung der Gesellschaft, in der man sich ausstellender Weise befand, denn es entstehen unter dem Namen Kunst viele, viele Dinge, denen besser wäre, wenn sie nie geboren. Sind uns nicht gut gewachsene Menschen zum Ansehen weit lieber, als Abnormitäten, die sich vordrängen, um gesehen zu sein? Es gibt Dinge, die in Gesellschaft nicht gut aussehen, allein für sich betrachtet aber noch unangenehmer wirken, und daß sich solche jeder möglichst weit vom Leibe hält, ist niemandem zu verübeln. Drum werden sicher jene Ausstellungen (ohne die wir im Augenblicke wenigstens nicht durchzukommen scheinen) die besten sein, wo dem, was als würdig befunden wurde, ausgestellt zu sein, auch ein gewisser Spielraum gelassen bleibt, so daß man nicht Ellbogen an Ellbogen zusammengepfercht ist. Dies Prinzip ist, wie schon gesagt, in der Frühjahrsausstellung der Sezession festgehalten. Deshalb wirkt sie in keiner Weise aufdringlich, sondern ruhig. Es ist nicht Massen-Eindruck, der da spricht, sondern ein Bild von dem und ein Bild vom andern und ein drittes von einem dritten. Sie existieren nebeneinander, ohne sich in die Rippen zu stoßen.

Man macht der Ausstellung vielseitig den Vorwurf, es seien keine „Schlager“ da, keine Nummern, die den Beschauer immer wieder in das Bereich ihrer Wirkung ziehen, und zweitens: es sei des Unfertigen, Skizzenhaften zuviel vorhanden. Was den ersten Punkt betrifft, so hat vielleicht für den feingeübten Blick das mehr Anziehungskraft, was sich in einer gewissen Ruhe, in einer gewissen, gleichmäßigen Höhe bewegt, was endlich eine Zunahme des Könnens in breiten Künstlerschichten verrät, als Leistungen der ungleichwertigsten Art, deren Wirkung graphisch dargestellt eine stets in starken Schwankungen sich bewegende Kurve ergäbe. Zum zweiten aber will die Ausstellung durchaus nicht auf hohem Kothurn einherschreiten, sie will keine Kunst-Ausstellung im strengsten, im exklusiven Sinne sein, sondern vielen die Gelegenheit bieten, dem Einfalle, dem Impromptü einmal für kurze Zeit das Wort zu lassen. Warum soll denn das nicht auch einmal zu Worte kommen? Für die mit allem Ernste der Arbeit auftretenden Leistungen umfangreichster Art ist die sommerliche Ausstellung da, bei der es sich um ganz andere Anforderungen handelt, als jetzt bei der wenige Wochen dauernden Frühjahrs-Ausstellung. Das allein kann den richtigen Maßstab der Beurteilung geben. Man läßt jedem das Wort, wie er es in angeregter Konversation zu führen weiß; ein andermal dann handelt es sich darum, daß ein jeder mit der ganzen Kraft, die er zu verausgaben hat, anrücke. Möge mir auch hier das Aufzählen erspart sein. Man liest nicht nacheinander eine ganze Suite guter Redewendungen, die unter sich nichts gemein haben, und man zählt nicht nacheinander hundert gute, geistreiche Skizzen und Bilder auf, die nichts von Furcht vor dem „risque d'être surpris en flagrant délit d'individualité“ an sich tragen. Vergessen wir dabei nicht, daß es außer denen, die sich einer individuellen Äußerung freiwillig enthalten, auch noch andere gibt, denen die gütige Mutter Natur es versagt hat, sich individuell äußern zu dürfen — dann hat man eigentlich die ordre de bataille der sezessionsfeindlichen Front vollständig aufgezählt, die ob der Frühjahrsausstellung die Nase rümpft. Ich denke, man läßt sie ruhig weiter manövrieren: was kann das Verknallen von Platzpatronen viel schaden?

H. E. v. B.

* Hamburger Kunstbrief.

Einen wunderbaren Schatz verdankt die Ausstellung des Kunstvereins der Güte Kaiser Wilhelms: vierzig Bilder von Menzel.

Das ist mehr als eine ganze Galerie, obwohl die einzelnen Kompositionen nicht groß sind. Es handelt sich um das berühmte sogenannte Kinderalbum des Meisters, Bilder in

Digitized by Google

Gouachemalerei, der von ihm so glänzend und selbstständig entwickelten Technik, Bilder, über die bei dieser Gelegenheit wohl einmal gesprochen werden darf, denn das größere Publikum weiß von ihnen noch wenig. Selber unvermählt, hatte Menzel die Kinder seiner Schwester, der Frau des Komponisten Krigar, ins Herz geschlossen. Als sie anfingen, Bilder leiden zu mögen, malte er ihnen ein Bilderbuch, wie es, so lange die Welt steht, Kinder nicht besessen haben. Wenn es nicht da wäre, könnte man sich als eine sehr knifflich Doktorfrage denken: wie würde wohl Menzel ein Bilderbuch für Kinder auffassen? Menzel, dessen scharfer, kalter, klarer, witziger, die Pointen, das Beziehungsreiche liebende Geist, kritisch über den Dingen schwebend, gerade das Gegenteil dessen suchen muß, was das naive, liebebedürftige, träumende, ahnungsreiche, märchenselige, gläubige Kindergemüt verlangt. Auch Menzel selber, wäre ihm, ehe er seinen Schwesterkindern mit dem Herzen nahe gekommen, die Frage vorgelegt, wie ein Kinderbuch beschaffen sein müßte, würde sich mit der Antwort wohl kaum den Doktorhut erworben haben. Denn das Werk, das auch wir nun in aller Behaglichkeit genießen dürfen, erweckt die Vorstellung, daß ein großer Geist, der das Element des Kindlichen von Haus aus nicht enthält, sich mit seiner alles begreifenden Klarheit zum Kinde hinabneigt und in der Kinderseele nach den Saiten geforscht hätte, die auch in seinem Innersten mitschwingen. Er fand die in jedem Kindergemüt schlummernde Liebe zur Tierwelt. Kein Märchenbuch malte er ihnen, sondern ein Tierbuch. Aber etwas von den Schauern der Märchenstimmung, die das Tier, namentlich das geheimnisvolle, in der Wildnis lebende Tier im Kinde erweckt, hat sich dem großen Meister mitgeteilt. Er hat wirklich mit Kinderaugen die Tierwelt ansehen gelernt, er hat Tiermärchen gemalt, die manchmal aussehen wie Illustrationen zu Swift oder Andersens Märchen. Denn das Kind ist kurzsichtig wie Andersen. Es setzt sich vor ein kleines Stück Leben und träumt sich hinein. Da ist die geheimnisvolle Existenz der gefürchteten und verhaßten Ratten und Mäuse, die unter dem Fußboden oder über der Decke in unerforschlichen Regionen hausen, die in den Abgründen der Gossen verschwinden oder an den Flußufern ihre Höhlen haben. Menzel drückt das alles durch ein kleines Bildchen aus, die mit eisernem Gitter verschlossene Mündung einer Berliner Gosse alten Stils, vor die ein Platzregen Strohhalme und Eierschalen angeschwemmt hat. Das ist das Eingangsthor des Rattenschlosses: und da ist sie auch selber nach Hause gekommen, halben Leibes durch das Gitter geklemmt, wird sie im Augenblick verschwunden sein. — Eine junge Ziege ist vor der Hausecke auf dem Grasplatz angebunden. Hinter der Ecke haben die Kinder ein Rollpferdchen stehen lassen, das aus dummen Augen glotzt. Die kleine weiße Ziege, neugierig wie ein Hündchen, denn das ist ihre Natur, hat sich mit langem Hals und lauschenden Ohren herangemacht, soweit der Strick reicht, um den fremden Kameraden zu beäugen. — Hinter dem Gitter ihres Käfigs schaukeln sich dunkle unheimliche Bären auf den Hinterbeinen und lungern mit falschen glühenden Augen nach Brot. Auf der blumigen Matte der Waldwiese, dicht vor den hohen Baumstämmen am Rande lauscht ein rotes Eichhörnchen — eine Bewegung, und es fliegt den nächsten Stamm hinauf. Zwischen den Blumen eines sandigen Abhangs sonnt sich die bunte flinke Eidechse. Blühende Wiesenblumen, von denen man nur die Rispen und ein Stück Stengel sieht, bekommen Besuch; von unten ist die langsame Schnecke heraufgeklettert; aus der Luft ist ein leicht beschwingter Schmetterling herangeflogen. Bunte Aras und Kakadus schaukeln sich auf ihren Stangen im Zoologischen Garten, weiße Schwäne segeln auf dem Wasser des Tiergartens ans buschige Ufer heran. Im Kurgarten lockt eine Dame mit einem Stückchen Brot in der Hand ein zahmes junges Reh, das steifbeinig über die Beete herangesprungen kommt und im letzten Moment zwischen Scheu und Verlangen die steifen Beinchen vorstemmt. Mit der kleinen Schelle am Hals würde es die Wonne jedes Kinderherzens bilden. Die Augen geschlossen liegt im Halbschlummer der müde Zughund vor der Karre und merkt es nicht, daß auf ihren Sammetpfoten die Hauskatze aus dem Kellerloch gestiegen ist. Das sind alle die Tiere, die ein Berliner Kind im Tiergarten, im Zoologischen Garten, auf der Straße und während der Sommerreise beobachten kann. Die wilden Tiere werden hie und da nicht in ihren Käfigen und Zwingern, sondern in freier Wildnis geschildert: der Tiger, wie er in seiner Höhle liegt, der Büffel, als ob ihn die Fliegen plagten, wühlt den Grund des Schilfes auf. Das gewaltigste ist ein ernster, großartiger Löwenkopf, hinter dem eine ferne kahle Felswand gegen den Himmel ragt. In diesen Fällen bildet das Bilderbuch eine Ergänzung der Eindrücke aus dem zoologischen Garten. Manchmal wird die Veränderung des Standpunktes, die das Kind so sehr liebt, der „Gulliverstandpunkt", auf die einfachste Weise erreicht, indem der Beobachter sich zum Tiere gesellt und von dort aus den Menschen sieht. So sitzt das Kind einmal in seiner Phantasie mit zahmen Vögeln im Bauer, ein Distelfink schaukelt sich im Ring, ein Zeisig nascht an einem Fruchtstück, ein Kanarienvogel knuspert an einem Zweig Vogelmiere. Die kleinen Wesen sind ganz für sich. Draußen steht, von den Drähten überschnitten, eine Dame und macht sich am Futternapf zu schaffen. — Seltener klingt das Menschenleben unmittelbar an. In der Sommerfrische wälzen sich Jungen und Hund auf dem Grasplatz; ein Knabe kommt vom Nachsitzen und wird vom strengen Vater in der Thür empfangen, oder bei Nachbars gegenüber ist Abendgesellschaft, der zweite Stock ist hell erleuchtet und festlich gekleidete Gäste sind auf den Balkon getreten und freuen sich der milden Sommernacht. — In der technischen und koloristischen Behandlung sind die Blätter höchst mannigfaltig. Einige von unheimlicher Nachtstimmung; wie die kahle Tanne, in deren Krone man eben noch einen Uhu erkennt, andere sind von einer Farbenfülle, die zur Zeit der Entstehung — in den sechziger Jahren — bei uns unerhört war, einige wieder von einer ebenso ausgefallenen Schönheit des Tones. Wie zart steht das Weiß der Schwäne im Grau des Wassers zu dem Braun des Ufers. — Man sollte die ersten Besitzer dieser Schätze eigentlich einmal ausfragen, wie ihnen Blatt für Blatt gebracht wurde, und was ihnen der Meister für Geschichten dazu erzählt hat; hoffentlich haben sie es noch nicht vergessen.

* **Franz von Defreggers** sechzigster Geburtstag wird vielfach gefeiert, in München unter anderem auch durch eine Sammelausstellung seiner Werke. Uns ist es vor diesen Werken oft gewesen, als wohnten zwei Seelen in des Künstlers Brust. Da fanden wir kraftvolle Bilder, wie das „letzte Aufgebot" oder die „Heimkehr der Sieger" und manche wenig anspruchsvolle aber doch kerngesunde Schilderung eines kerngesunden und eines schönen Volks, aber wir fanden auch flüchtig und beinahe lüderlich hingestrichene Sachen, die Ware waren und nichts mehr, Ware zum Geldmachen, der für die kommerzienrätlichen Salons nur der berühmte Name einen Wert geben konnte, Ware, wie all die glatten und platten Dirndl- und Buabengesichter, die zum Überdruß häufig in den Familienblättern auftauchen, Defreggers Name nicht zum Lob. Erwähnen müssen wir ihrer, wollen wir ehrlich sein, betonen aber dürfen wir, daß die Kunstgeschichte, die einen Mann nach seinem Besten abschätzt, den Maßstab für Defregger nicht bei ihnen suchen wird, sondern bei den Bildern, die um der Kunst wegen entstanden sind Und in denen lebte ein echtes deutsches Volkstum, lebte Liebe zur

Digitized by Google

Heimat, lebte Achtung vor der Wahrheit. In der Reihe der deutschen Sittenschilderer mit dem Pinsel hat Defregger einen Platz, von dem ihn so bald auch von denen keiner verdrängen wird, die von dem Industrialismus eines guten Teiles seiner Malerei offen sagen: das gefällt uns nicht.

* Die Wiedererweckung der Medaille.

Das soeben erschienene erste Heft des „Pan" gibt zu so vielen Betrachtungen über unsere Kunst Anlaß, daß wir ihm eine ganz besondere Aufmerksamkeit widmen wollen: das soll im nächsten Hefte geschehen. Für heute zeigen wir die glückliche Ankunft des Langerwarteten den Teilnehmenden nur mit diesen Worten an, um uns gleich einem der guten Geschenke zuzuwenden, die er neben solchen strittlichen Wertes mitgebracht hat, der trefflichen und wohl illustrierten Arbeit Alfred Lichtwarks über „die Wiedererweckung der Medaille". Sie ist, wie wir lesen, ein Teil aus einem besonderen Werke des verdienten Forschers und anregungsfreudigen Mannes, das im Verlage der Genossenschaft Pan in Bälde erscheinen soll.

Die Medaille als Kunstgegenstand spielt im heutigen Deutschland keine große Rolle mehr. Höchstens der Ortsgeschichte zu lieb sammelt sie noch ein Münzkabinet. Wer sie, in ihrer vornehmeren Form, auf einer Ausstellung bekommt, freut sich ihres lobverkündenden Gleißens, bis er sie, seines Ruhmes gewiß, diebessicher wegpackt, es sei denn, daß er sie zunächst einer kundigen Anstalt zwecks Klischeeanfertigung für Briefbögen und Zeitungsannoncen schicke. Wer sie sich in ihrer schlichten Gestalt aus dem „Silber der Armen", dem Zinn, zum Gedenken an Schützen- und sonstige Hurrahochfeste zugelegt, schenkt sie bald freundlich seinen lieben Kleinen. „Bei der Herstellung der Medaille", sagt Lichtwark, „waltet kaum noch die Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen." „Nicht einmal aus der Kunstgeschichte pflegt heute der Gebildete zu erfahren, daß einst die Medaille einer der vornehmsten und zugleich volkstümlichsten Zweige der Skulptur war."

Jetzt muß sie unter der Gleichgiltigkeit leiden, unter der noch mehr als ihre Schwesterkünste in Deutschland die Plastik leidet. Wir, die wir nach Zeugnis der alten Arbeiten mehr ein Volk der Bildhauer denn der Maler waren, wir haben die Plastik aus dem Heim, aus der Familie so gut wie verbannt, und doch sind das die Stätten, in denen ein traulicheres Verhältnis zu den Künsten aufwachsen müßte. Wie könnte man bessern? „Mehr als der heutige Zustand ahnen läßt", meint Lichtwark, „dürfte eine vorsichtige und umsichtige Pflege der Medaille das Gefühl für die Werke der Bildhauerkunst zu erwecken imstande sein."

Nun bringt der Verfasser eine feine Kennzeichnung ihres künstlerischen Wesens:

„Ihrem Charakter nach ähnelt die Medaille am meisten dem Kupferstich, wie ihn Schongauer und Dürer ausgebildet haben. Kupferstich und Medaille sind für den intimen Genuß gedacht. Sie wollen in der Hand betrachtet sein, und können deshalb nur von wenigen zugleich genossen werden. Man besieht sie am besten allein oder zu zweien, der dritte ist schon zu viel. Das gibt ihnen den Zug großer Intimität. Dem Auge nahe gebracht, ist die kleine Fläche des Kupferstichs und der Medaille unendlich groß, monumental wie die Wand.

Im Kupferstich wie in der Medaille gibt es für die Phantasie des Künstlers keine Grenzen. Schon Vittore Pisano, der erste Medailleur, hat im 15. Jahrhundert in seinen unvergleichlichen Bildnissen und in seinen malerischen Reliefs das ganze Gebiet des Darstellbaren umschrieben von der Allegorie, dem Menschenleben, dem Tierbild, der Landschaft und Architektur bis zum Stilleben.

Das Gebiet der Plastik hat durch die Medaille eine Erweiterung erfahren, wie das der Malerei durch den Kupferstich, denn die feine Technik bringt ihr Relief der Zeichnung nahe, und sie vermag Gedanken auszudrücken, für die die Mittel der Skulptur im engeren Sinne ungeeignet und unzulänglich sind.

Für den Medailleur, im Sinne von Originalstecher und Originalradierer genommen, sind deshalb Eigenschaften erforderlich, die der Bildhauer sonst kaum zur Geltung bringen kann. Denn die Medaille kann je nach Umständen das Wesen des Epos, des Dramas, des Lehrgedichts, des lyrischen Gedichts, der Allegorie, der symbolischen Dichtung und der Satire streifen, und der Medailleur vermag eine Erfindungskraft ins Spiel zu setzen, wie der Malerradierer nach Art Schongauers, Dürers und Rembrandts. Seine Werke haben auch das mit dem Kunstdruck gemein, daß sie auf Vervielfältigung berechnet sind, und je nach der Technik kommt die Medaille der Radierung oder dem Holzschnitt gleich. Beim Gußverfahren ist die Zahl der Exemplare in ähnlichem Sinne beschränkt wie bei der Radierung; von dem Stempel dagegen lassen sich tausende von Abschlägen herstellen. Die geprägte Medaille kommt somit dem Holzschnitte nahe.

Durch die Reproduktion, die doch immer wieder in demselben Sinn Originale gibt wie der Abdruck der Kupferplatte oder des Holzschnitts, erlangt das Werk des Medailleurs unermeßliche Verbreitung, und das unvergängliche Metall verleiht ihm ewige Dauer. Aus allen diesen Eigenschaften ergibt sich die unvergleichliche Bedeutung der Medaille für die künstlerische Erziehung und für die künstlerische Erbauung weiter Kreise.

Als tragbares Denkmal hat sie einst alle großen Ereignisse im Leben des Staates, der Gesellschaft und der Familie wiedergespiegelt.

Das Volk hat die Medaille von je geliebt. Sie ist die eigentlich volkstümliche Form, man könnte sie das Volkslied der Skulptur nennen. Es ließe sich an der Hand der Wallfahrtspfennige, der Hochzeits-, Kindstaufs- und Freundschaftsthaler eine Geschichte seiner Seelenstimmung schreiben, denn alle äußeren Ereignisse wurden seit dem 16. Jahrhundert durch populäre Medaillen in Erinnerung gehalten. Jahre der Not oder des Überflusses wurden durch Medaillen gekennzeichnet, erschien ein Komet, so verbreitete die Medaille mit seinem Bilde zugleich Mahnung und Trost; Krieg und Friede, große politische Ereignisse, wie der Tod eines volkstümlichen Helden, wurden durch die Medaille registriert, und war das große Sterben vorübergegangen, so verkündete die Medaille das Glück der Erlösung. Dem Fürsten war sie daneben die eherne Chronik seiner Thaten: zum letztenmale in großem Stile unter Napoleon I.

Von all dem ist uns nicht viel anderes übriggeblieben, als die Jubiläumsmedaille oder die Ausstellungsprämie, an denen kein Mensch mehr Freude und Erbauung findet. Wie durchaus die Medaille ihre Macht über das Gemüt des Volkes verloren hat, geht aus seiner vollkommenen Gleichgiltigkeit gegen die jetzigen banalen Leistungen hervor. Aber wenn der König von Bayern einen Thaler schlagen läßt, den statt des bayerischen Wappens die Himmelskönigin als patrona Bavariae ziert, dann verschwindet diese Münze sofort aus dem Umlauf, denn jedes Mädchen trägt sie als Brosche oder am Mieder."

Lichtwark berichtet nun davon, wie vor zwei Jahrzehnten in Frankreich die Medaille „wiederbelebt" wurde, wie diese Bewegung vorbereitet war und wie sie sich ausdehnte. Er sah Medaillen der neuen Art zum erstenmale 1888 bei der von Jakobsen veranstalteten Ausstellung französischer Kunst in Kopenhagen. „Was ich sah, ergriff mich sehr, da in meiner engeren Heimat (Hamburg) ein uraltes Medaillenwesen des Staates und der Familie neue Anregung ebenso nötig brauchte, wie im übrigen Deutschland. Nicht einen Augenblick hätte man diese Medaillen

Digitized by Google

für Nachahmungen alter Vorbilder halten können, doch stimmten sie in den technischen und künstlerischen Prinzipien mit dem Besten, was uns seit dem 15. Jahrhundert erhalten ist. Wie die Werke des Schöpfers der Medaille, des Vittore Pisano, waren die wertvollsten Stücke nicht geprägt sondern gegossen, und die geprägten Medaillen kamen ihnen so nahe, wie die Technik es zuläßt. Der Medaillenguß hatte also wieder wie einst die Führung erlangt.

Das war ein immenser Fortschritt. Denn die Medaille war in unserem Jahrhundert gleich dem Kupferstich der technischen Routine verfallen. Der Medailleur hat den sogenannten Medaillenstil ausgebildet mit seiner starren, leblosen, mechanischen Behandlung des Reliefs, das sich hart von dem spiegelblanken Grunde abhob, der peinlich exakten Ausführung einer ungewöhnlich geschmacklosen Buchdruckerschrift, in der absolut nichts daran erinnerte, daß sie von Menschenhand, geschweige von Künstlerhand hergestellt war, dem hohen Rand, der die Darstellung einengte und die Fläche klein machte durch die starke Betonung der Grenze.

Nichts von alledem fand sich bei den Franzosen. Der von unseren Fachleuten so hochgeschätzte Spiegelglanz war vermieden. Das Relief war eins mit dem Grunde, aus dem es herauswuchs, und dieser Grund war nicht eben, sondern lag je nach Bedürfnis etwas tiefer oder etwas höher. Der Rand fehlte in den meisten Fällen, und die Schrift, auf den Grundlagen der antiken Monumentalschrift entwickelt, hatte den Charakter einer Handschrift, die zum künstlerischen Wesen der Persönlichkeit gehörte. Doch dies waren alles Äußerlichkeiten im Vergleich zu der Behandlung und dem Inhalt der Reliefs. Es war nicht schwer zu empfinden, daß hier eine Synthese der ganzen künstlerischen Bewegung des Jahrhunderts vorlag. Die Namen der großen französischen Bildhauer und Maler kamen einem unwillkürlich auf die Lippen. Statt der mageren allegorischen Motive, an die wir gewohnt sind, war benutzt, was sich an alten Ideen aus modernem Gefühl und mit modernen Mitteln ausdrücken ließ, und zugleich das ganze moderne Leben und die moderne Landschaft dem Stoffkreise einverleibt. Auch das Stilleben fehlte nicht. So viel Kopfseiten, so viel lebendige Bildnisse oft wahrhaft monumentalen Charakters, so viel Rückseiten, so viele reizvolle Bilder. Jeder Rahmen mit Medaillen hatte den Inhalt der Wand einer modernen Gemäldegallerie.

Und während die Medaille bei uns wie der Kupferstich etwas Unpersönliches besaß, schien es hier nach dem ersten Überblick unmöglich, die Werke der einzelnen Meister zu verwechseln. In Erfindung und Ausführung ließ jeder seiner Individualität freien Spielraum. Das war der zwingende Beweis, daß der Bann des erlernbaren Medaillenstils endgiltig gebrochen war."

Lichtwark ging nach Paris, der Bewegung dort weiter nachzuspüren; wir wollen dem „Pan" nicht auch die Darstellung des Kunstgeschichtlichen entnehmen, das er über die Entwicklung der jungen Blüte, über den Boden, dem sie entsproß, über ihre Pfleger mitteilt. Wem der Gegenstand wichtig genug scheint, wird nicht versäumen, dort nachzulesen. Heimgekehrt, ging Lichtwark mit der ihm eigenen Thatkraft sofort an eine Nutzbarmachung dessen, was er gelernt hatte. Er rief, gleichsam als erste Lehrstelle in Deutschland, die Medaillensammlung der Hamburger Kunsthalle ins Leben.

„Daß die Medaille nunmehr ihre alte Volkstümlichkeit wiederzugewinnen sich anschickt", mit solchen Worten schließt er jetzt seine Abhandlung, „war bei der Ausstellung der Werke Chaplains und Roths und ihrer Nachfolger in der Hamburger Kunsthalle ersichtlich. Kaum je hat eine andere Erwerbung so begeisterte Aufnahme in allen Kreisen gefunden. Auch ging die Hoffnung, die bei der Anlage der Sammlung ausgesprochen wurde, schneller als erwartet werden konnte, in Erfüllung. Auf ein von der Kunsthalle eingefordertes Gutachten beschloß der Senat schon 1892, die Reorganisation des hamburgischen Medaillenwesens im künstlerischen Sinne anzubahnen. Für die neuen Medaillen wurden unter Künstlern Konkurrenzen ausgeschrieben, bei denen die Bedingungen auf die Abschaffung der bisherigen Übelstände hinwiesen.

Da seit kurzem auch in anderen deutschen Städten der Versuch gemacht worden, vorbildliche Werke der führenden Meister aus Paris zu erwerben, so dürfte bei uns bald allerorten ihr Einfluß zu spüren sein. Nun gilt es aber, nicht in den Fehler der Nachahmung zu verfallen, sondern nur die Anregung aufzunehmen. Sonst werden wir nur Epigonenarbeit leisten, denn das gerade macht die Stärke der modernen französischen Medaille aus, daß sie nicht durch Anlehnung an alte oder neue Vorbilder nachempfunden, sondern aus dem Boden der modernen französischen Skulptur und Malerei emporgewachsen ist, als dessen jüngste Blüte.

Wir müssen aus der Beobachtung der Vorgänge in Frankreich lernen, daß die Wiedererweckung der Medaille auch bei uns nur die Frucht einer rationellen Pflege der großen Skulptur sein kann. Die Talente, die sich bei uns der Medaille widmen, müssen dieselbe vielseitige künstlerische Ausbildung erhalten, die die französischen Medailleure befähigt hat, dem Kleinrelief der Medaille seinen malerischen Charakter zu geben. Wie durchweg alle großen französischen Bildhauer sind auch die Künstler der Medaillen ebensogut als Zeichner und Maler wie als Bildhauer erzogen.

Aber die Fürsorge des Staats und eine bewährte Kunstpflege der Gesellschaft und der Familie vermögen nur zu fördern, nicht zu schaffen. Dies bleibt die Aufgabe der Künstler. Mögen unsere Begabungen, die sich der Medaille zuwenden, bei den französischen Meistern nicht nur das Vorbild der Kunst, sondern auch das der Gesinnung erkennen. Nicht auf die Initiative des Staates haben sie gewartet, nicht äußeres Wohlleben und der Besitz an Glücksgütern war ihr Ziel. Sie haben nichts als ihre Kunst geliebt und in selbstloser Hingebung ein bescheidenes einsames Leben geführt, um ungestört entwickeln zu können, was in ihnen als Begabung und in ihrem Fach als künstlerische Möglichkeit schlummerte. Nicht Staatsaufträge, nicht die Arbeit im Dienste reicher Mäzene haben ihnen die köstlichsten Arbeiten entlockt, sondern Aufgaben, die sie sich selber gestellt haben in den Bildnissen ihrer nächsten Angehörigen und ihrer liebsten Freunde."

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Lenbach-Heft der „Kunst unserer Zeit" (München, Hanfstaengl).

Diese Publikation ist so vornehm ausgestattet, und der Text von A. Spier ist so anziehend geschrieben, daß sie gar vielen als ein wohlfeiles Lenbach-Werk gelegen kommen muß. Die Autorin interpretiert Lenbach mit feinfühlendem Verständnis — bis dahin, wo sie auf seine Lehrthätigkeit zu sprechen kommt. Von dem großen Manne suggeriert, begiebt sie sich da leider auf ein Gebiet, das ihr „nicht liegt". Sie macht den berechtigten Sonderstandpunkt Lenbachs zur allgemeinen Norm, obgleich vielleicht nicht ein einziger Künstler Deutschlands weniger dazu geeignet wäre, hier Norm zu geben, als gerade Lenbach. Ein großer Künstler sein und über seine Kunst richtig zu reflektieren, ist ja zweierlei. Wolle Gott verhüten, daß die von Frau Spier angegebenen Vorschläge Lenbachs je zur erfolgreichen Durchführung kämen, denn das hieße geradezu unsere Kunst zu Grunde richten. Es gibt eben nicht viele solche Riesen, die den Weg gingen, den Lenbach ging und doch sie selbst blieben. Wo aber bis jetzt ein direkter erziehlicher Einfluß Lenbachs sichtbar wurde, führte er stets zu mehr oder minder

Digitized by Google

geschickten Nachahmern und von da — sicher nicht aufwärts. An der Thatsache, daß der Einfluß Lenbachs auf die moderne Kunst sich auf einzelne Fälle beschränkt, hat man den deutlichsten Beweis, daß dieser den innersten Zeitideen zuwider ist — denn man sollte doch meinen, daß es sonst Lenbach ein Kleines sein müßte, durch den Glanz seines Namens schulmachend zu wirken. Als große Erscheinung steht er in unserer modernen Kunst, die ihre eigenen Gesetze für sie schuf, als solche muß man ihn betrachten, nicht aber kann man von dem, was für ihn volle Giltigkeit hat, auf andere Schlüsse ziehen.

Schultze-Naumburg.

* **Über die bildende Kunst und die Volksschule** hielt auf dem sächsischen Zeichenlehrertage zu Dresden der Lehrer Breull einen Vortrag. Er ging aus von der Forderung, die deutsche Jugend künstlerisch zu erziehen, die im letzten Jahrzehnt in zahlreichen Büchern und Aufsätzen mit eindringlichen Worten erhoben worden sei, ganz besonders von Langbehn, Konrad Lange und Avenarius. Sind wir überzeugt davon, daß die Pflege der Kunst hohen idealen und materiellen Gewinn bringe, so können wir vollen Erfolg doch nur erhoffen, wenn der Kunst der breite Nährboden des Kunstverständnisses im Volke aufgeschlossen wird. Dies kann aber nur geschehen, wenn die Erziehung zum Kunstgenuß frühzeitig beginnt, während Seele und Geist noch frisch und empfänglich sind. Der Schule, welche die harmonische Ausbildung des Menschen auf ihre Fahne geschrieben hat, fällt ein gut Teil dieser Aufgabe zu. Keineswegs soll Kunstgeschichte getrieben, dagegen muß der Sinn für die Kunst in jeder Weise erweckt werden. Zum Ausgangspunkte dieser künstlerischen Erziehung ist die Phantasie, der Gestaltungstrieb der Seele zu nehmen, die uns dabei bereitwillig entgegenkommt, denn es gehört zu ihrem Wesen, daß sie möglichst anschauliche, plastische, abgerundete Gebilde zu erzeugen sucht. Als goldene Brücke hinüber in das Reich der Kunst dient uns dabei die Muttersprache. Ihr reicher plastischer Gehalt muß lebendig gemacht, die Phantasie an ihren herrlichen Bildern geübt und befruchtet werden. Wie dies bereits in den Unterklassen mit Erfolg möglich ist, zeigte der Redner an einigen Beispielen, die wir hier wörtlich wiedergeben. Die Lesebücher bieten eine reiche Auswahl sogenannter Personifikationen. Die Kraft des Dichters belebt das Tote, macht das Nichtsinnliche sinnlich, stempelt das Unpersönliche zur Persönlichkeit. Es liegt im Wesen der Poesie, daß sie den Geist, die Seele, die Handlungen der Dinge darstellt, aber auf das Äußere nur schließen läßt. Die bildende Kunst jedoch verfährt umgekehrt. Sie gibt das Äußere, die Oberfläche der Dinge in charakteristischen Zügen und erwartet, daß der Beschauer auf den geistigen Inhalt schließe. Wir suchen nun beide Darstellungsweisen zu verbinden. Was der Dichter in der Tiefe seiner Seele geschaut und in das schimmernde Gewand der Sprache gekleidet, das sammeln wir Zug um Zug zum Bilde, zur lebendigen Gestalt. In den Lesebüchern findet sich z. B. das Gedicht: „Vom argen Wind und armen Nußbaum“ oder: „Das junge Stürmchen“. Die Kinder begreifen sogleich, daß hier der Wind als Mann gedacht ist. Und nun wird es den kleinen Seelen auch bewußt, daß heute noch die Leute sagen: der Wind geht, er erhebt sich, er bläst, er steht als Riesengestalt draußen auf dem Felde auf und jagt die Blätter der Bäume vor sich her, er rüttelt an den Fensterläden, er zaust die Bäume an den Ästen. So wird die ganze Windfamilie, die in den Köpfen unserer Ahnen lebte, wieder lebendig. Nun wird den Schülern das Lesestück erst lieb und wert, denn in ihm wird ein Naturvorgang poetisch aufgefaßt und dem Gemüte menschlich nahe gebracht. Dies ist gleichzeitig ein Beweis von der sinnigen Naturauffassung unserer Ahnen. Es ist herzerquickend, mit welcher Lust sich die empfängliche Kindesseele bei derartigen Ausführungen beteiligt, hat doch gerade die Jugend unbefangeneres Anschließen und Leben in der Natur vor den Erwachsenen voraus. Doch gehen wir noch einen Schritt weiter. Es liegt nun sehr nahe, die lebhaft angeregten Geister nach der Gestalt, nach dem Aussehen des argen Windes zu fragen. Die geschäftige Phantasie bildet hurtig eine Hünengestalt mit weitem Mantel, gewaltigen Gliedmaßen, dicken, aufgeblasenen Backen. Wie nahe liegt es, diese Phantasiegestalt zeichnen, malen zu lassen, gibt es doch in jeder Klasse mindestens einen begabten Jungen, der sich an eine solche Aufgabe wagt, und die anderen versuchen es, so gut sie es vermögen. Damit regen wir auch diejenigen lebhaften Kinder an, die schon lange vor Eintritt in die Schule mit Vorliebe Tiere und Menschen malen. Der Vorwurf Georg Hirths und Konrad Langes, daß diese Freudigkeit in der staubigen Schulluft gar bald verwelke, trifft uns dann nicht. Einige Schüler haben wohl auch ähnliches abgebildet gesehen und bringen nun diese Bilder dem Lehrer mit großer Freude, denn das Verständnis dafür ist ihnen aufgegangen. Wie glücklich ist nun der Lehrer daran, dem die Muse die Gabe verlieh, seine Schüler mit einer charakteristischen Skizze der entwickelten Gestalt zu erfreuen! So wird das Phantasieren unvermerkt zum Sehen, zu einem Mitleben. Das übt, erquickt und befruchtet den Geist. Niemals wird der Lehrer über Interesselosigkeit klagen! (Schluß folgt.)

* **Eine ungewollte Satire** auf die Durchschnitts-„Kunst“ Übung, wie sie bezeichnender kaum möglich ist, bringt ein Aufsatz der „New Yorker Handelszeitung“ über den „Kunsthandel in Amerika“. Es wäre höchst lustig zu lesen, wie sich die Verfasser, die Herren „Fischel, Adler und Schwartz“, das Arbeiten der Maler und Kupferstecher vorstellen — wenn es weniger traurig wäre, daß sie zum guten Teile mit ihrer Einschätzung unserer „Künstler“ ganz auf dem richtigen Wege sind. Man lese folgende Stellen: „Es dürfte (nämlich für das „Geschäft“) immer noch längere Zeit dauern, bis sich wieder befriedigende Zustände einstellen, wie sie vor der Finanzkrisis des Jahres 1892 bestanden haben. Noch immer zeigt sich große Zurückhaltung des kaufenden Publikums, verlangt werden in der Hauptsache billige Artikel, und der Absatz kostspieliger Kunstsachen ist ein immer noch sehr beschränkter. Abgesehen jedoch von den gegenwärtig geschäftlich flauen Zeiten der Branche, hängt der Erfolg der in diese fallenden Artikel hauptsächlich davon ab, ob dieselben dem Geschmack des hiesigen Publikums entsprechen, und wenn derselbe auch recht veränderlich ist, insofern stets neuer Ersatz für das schon Bekannte verlangt wird, so hat das Kunstverständnis des amerikanischen Publikums in den letzten Jahren sich doch wesentlich gebessert. Vor allem gefallen hier in Bildern und Gemälden leichte und elegante Sujets in gefälliger Ausführung, so besonders Genrebilder, wie sie die französische Schule liefert, während, wie es scheint, die deutschen Künstler, mit Ausnahme einiger Münchener Maler, nicht das Richtige zu treffen wissen, um sich dauernd in der Gunst des hiesigen Publikums zu erhalten. Besonders der Absatz von Gemälden der Düsseldorfer Schule hat sehr nachgelassen, was sich teils daraus erklärt, daß München sich immer mehr zum Kunstzentrum Deutschlands entwickelt und hervorragende Düsseldorfer Künstler daher ihren Wohnsitz dorthin verlegt haben, teils aus dem Umstande, daß die dortigen Maler nicht mehr den Stil pflegen, der ihnen früher hier Erfolge verschafft hat. So hat Hans Dahl seine Sujets geändert und seine hiesige Beliebtheit zum Teil dadurch eingebüßt; selbst Achenbachsche Landschaften finden nicht mehr den gleichen Anklang wie früher. Das Publikum hier wird durch ein starkes Angebot gleicher Sujets leicht ermüdet, und sind aus diesem Grunde auch Grützneriche und Defreggersche Bilder nicht

Digitized by Google

mehr so gangbar als früher. Hätte die deutsche Schule mehr Vertreter, wie Meyer von Bremen und Ludwig Knaus waren, d. h. Künstler, die im Stile der Genannten neue, gefällige Sujets zu liefern wüßten, so könnte hier mit solchen Gemälden ein gutes Geschäft gemacht werden ....

Außer den kolorierten Drucksachen sind auch kolorierte Photogravuren recht gangbar, und nehmen dieselben immer mehr den Platz der Radierungen ein, da ihre Herstellung weit geringere Zeit erfordert, sich auch mittels Photogravure ein viel getreuerer Abdruck eines Ölgemäldes liefern läßt, als mittels Radierung. In ersterem Artikel sind München und Wien besonders leistungsfähig, Berlin spielt darin jedoch im hiesigen Markt nur eine geringe Rolle. Hiesige Photogravuren kommen ebenfalls in den Handel, doch sind dieselben teurer und dabei nicht von so schöner Ausführung als der importierte Artikel.

Auch Stahlstiche gehen nicht mehr so gut seit Einführung der Photogravuren, als früher: dazu kommt, daß in ersteren nur noch wenig Gutes und Neues in den Markt kommt, da der feine Kunst- und Linienstich nicht mehr in gleichem Maße gepflegt wird. Während der letzten 18 Monate haben die europäischen Kunstverleger kaum etwas Neues und Kostspieliges in Stahlstich und Radierung geliefert, da wohl auch drüben die Geschäfte nicht nach Wunsch gehen. Es lohnt sich für dieselben nicht mehr, Bilder in Linienstich in Auftrag zu geben, da die Herstellung zu zeitraubend und kostspielig ist. Da jedoch in den, Stahlstiche wie Radierungen immer mehr verdrängenden Photogravuren das Angebot im Markt bereits wiederum ein zu großes ist, so ist nicht ausgeschlossen, daß die Gunst des Publikums sich ersteren Artikeln wieder mehr zuwende."

Das ist doch mal aufrichtig dargestellt. Ordentlich erfrischend mutet es an, vom Geschäft so ohne Phrasen reden zu hören.

Vermischtes.

* Über **die Mode in der Kunst** hat an verschiedenen Stellen G. W. von Riehl einen Vortrag gehalten, über dessen allgemeinen Teil wir (nach dem „Hamburgischen Korrespondenten") berichten wollen. Riehl führte zunächst Erscheinungen der „Mode" aus den verschiedenen Künsten vor: er stellte die Frei- und Graulichtbilder aus ebenen Landschaften den dunkler gehaltenen Hochgebirgs- und italienischen Bildern von ehedem gegenüber, sprach von den Moden in unserer Architektur- und Zimmerausstattung, beleuchtete den Wechsel unseres Geschmacks bei der Musik, der Poesie, der Schauspielkunst. Dann fragt er: „Was ist nun die Mode in der Kunst?", und er antwortet:

„Die Mode wird beeinflußt von der Sitte, die uns Zeugnis gibt vom Leben und Weben der Volkskraft. Was ein einzelner ausgesonnen hat in seiner Laune, das kann Mode werden, wenn viele sich bequemen, die Anschauungen des einzelnen schön und gut zu finden. Daher nimmt die Allgemeinheit die Mode auf und gestaltet sie durch den Einfluß der Sitte weiter aus, macht sie zu einem Gemeingut. Die Mode ist das Produkt der Laune eines einzelnen, die Sitte basiert auf der Allgemeinheit. Im Mittelalter waren die Höfe der Ausgangspunkt der Mode, wir sprechen daher auch von einer höfischen, dynastischen Mode. Als die Städte groß und mächtig wurden, da ging auch von ihnen die Mode aus. In der Renaissancezeit wurden abermals die Höfe der Ausgangspunkt der Mode, der Platonismus und der Humanismus sind Mode geworden von den oberitalienischen Höfen aus. In unserer Zeit gehen die Kleidermoden nicht mehr von den Höfen sondern von den großen Konfektionsgeschäften aus, diese machen die Moden, und sie sorgen dafür, daß die Mode der Kleidung von einem Jahr zum anderen sich möglichst grell abändert, damit man nicht das vorjährige in das neue Jahr hinübernehme. Somit geht die Mode aus von dem modernen Kapitalismus, wie auch der Besuch unserer Theater und Konzerte immer mehr unter der Mode leidet. Der Besuch dieser Kunststätten fällt mehr und mehr den Reichen, den großen Kaufleuten und Industriellen anheim, da nur sie die geforderten hohen Preise zu zahlen vermögen. Zu Lessings Zeit gab das wissenschaftliche Parterre das Urteil über ein dichterisches Kunstwerk ab, jetzt aber geht die Wissenschaft kaum noch ins Theater, woher soll da das wissenschaftliche Parterre kommen? Dadurch werden aber auch der Ton und die Tendenz der Vorstellung beeinflußt, man will nur Neuheiten, Premièren, um Gottes willen keine Ausgrabungen. Der Spielplan unserer Oper ist niemals so einseitig gewesen wie jetzt, früher studierte man die Vorstellung gar nicht so eingehend ein, und es gab kaum eine Aufführung, in der nicht irgend eine Störung vorkam, man legte aber das größte Gewicht auf die Mannigfaltigkeit des Spielplans. Heute wird die große Spieloper mit gewaltiger Ausstattung bevorzugt, da muß eine mühselige und zeitraubende Einstudierung vorausgehen, so daß man der Mannigfaltigkeit überhaupt keine Rechnung mehr tragen kann. Vielfach hat man sich deshalb bemüht, Abhilfe durch Einstudierung älterer Werke in neuem Gewande, das heißt in neuer Ausstattung zu bringen. So hat man in München Lohengrin mit einer Ausstattung aus dem zehnten Jahrhundert gegeben, weil König Heinrich im zehnten Jahrhundert lebte. Die von Wagner behandelte Lohengrinsage ist aber neueste Romantik, daher die Kostümierung nach dem zehnten Jahrhundert barer Unsinn, und zwar um so mehr Unsinn, weil wir von den Trachten und der Einrichtung der Wohnungen im zehnten Jahrhundert kaum etwas wissen. Figaro hat man mit einer Ausstattung aus dem sechzehnten Jahrhundert aufgeführt, und es bliebe nur übrig, Schikaneders Zauberflöte in japanischer Ausstattung herauszubringen, weil Schikaneder in seinem Textbuche den Papageno als japanischen Prinzen bezeichnet.

In unseren Tagen hat man das Jubiläum des Walzerkönigs Johann Strauß gefeiert, aber schon seinen Vater, Josef Strauß, bezeichneten die Epigonen als Walzerkönig, obwohl dessen damals für unsterblich gehaltene Walzermelodien uns denn doch jetzt recht sonderbar und veraltet vorkommen. Auch auf der Münchener Hofopernbühne, von der grundsätzlich alles Operettenhafte verbannt ist, wurde zu jener Jubiläumszeit Straußens Fledermaus aufgeführt. Allerdings sollte sie, mit den ersten Kräften besetzt, nur ein einziges Mal und zwar zu wohlthätigem Zwecke gegeben werden, der Andrang des Publikums war aber ein so gewaltiger, daß viele Wiederholungen folgten. Das Publikum war eben melodienhungrig, und so ist es möglich, daß jenes gewagte Experiment dazu führt, die Zukunft dem Erfinder der schönsten Melodien zu überantworten.

In früherer Zeit meinte der Künstler, er sei von der Mode unabhängig, jetzt meint er, er selbst sei es, der die Mode mache, aber kein Künstler vermag dem Einflusse der Mode sich zu entziehen. Auch ich huldige mit meinem Vortrage der Mode, denn öffentliche Vorträge sind Modesache geworden, sie werden voraussichtlich nach kürzerer oder längerer Zeit von der Bildfläche wieder verschwinden. Ich habe in meinem Vortrage auch insofern der Mode gehuldigt, als ich pessimistische Anschauungen zu verlautbaren nicht unterlassen habe. Der Pessimismus ist eben gegenwärtig Mode. Im Grunde jedoch bin ich ein altmodischer Mann, weil ich schon von frühester Jugend an nicht Pessimist, sondern Idealist gewesen bin, indem ich die Kunst und ihre Gebilde nicht nach ihren Einzelheiten, sondern nach ihrer Gesamtwirkung

Digitized by Google

auffaßte. Kein Künstler und Kunstfreund kann der Mode sich entziehen, was aber an ihm über der Mode steht, was an ihm über ihr erhaben ist, sichert ihm die Unsterblichkeit."

Ist der Bericht, auf den wir angewiesen sind, nicht gar zu mangelhaft, so scheinen uns Riehls Ausführungen doch, wir gestehen es, zu wenig erschöpfend. Klarer darüber zu werden, was nur Mode und was wirklich notwendige Kulturerscheinung ist, dürfte aber wichtig genug sein, um eine ausführlichere Prüfung zu rechtfertigen, als in unserer „Rundschau" angeht. Wir wollen die Frage bald einmal in einem Leitaufsatze behandeln.

* **Von Bauernkunst,** über welche der Kunstwart früher z. B. aus des sachkundigen Heinrich Steinhausen Feder seinen Lesern Beiträge bringen durfte, handelt jetzt Robert Mielke in der „Täglichen Rundschau". Auch er ist der Ansicht, daß mit der Bauernkunst ein hochwichtiges Ding noch zwischen uns gedeiht, eine Kunstpflege, die wir um jeden Preis erhalten sollten und von der auch unsere sich viel zu breit machende städtische Kunst noch gar manches lernen könnte. Nicht allzu eng will er dabei den Begriff gefaßt wissen; Bauernkunst ist ihm die Kunst „jener gewaltigen seßhaften Masse, die das Grundelement des deutschen Volkstums bildet". Und er bespricht insbesondere das Haus des deutschen Bauers und des deutschen Kleinstädters, das in seiner charaktervollen und malerischen Schönheit mehr und mehr unterzugehen droht. Wir wollen nach diesem Hinweise auf die Arbeit nur wenige ihrer Absätze wiedergeben:

„Neben den von der Kunstgeschichte längst gewürdigten Architekturen in den größeren Städten hat das Haus auch in entlegenen kleineren Flecken eine, wenn auch bescheidenere aber doch nicht minder volkstümliche Ausprägung erhalten, die im innigsten Zusammenhange mit dem Bauernhause der Umgebung steht. Würde man alles von Deutschen Geschaffene einmal auf die Elemente mustern, welche als besonders nationale Empfindungswerte immer wieder zum Ausdruck gelangen, dann würde unsere Kunstgeschichte durch Verwertung des an Bauern- und Bürgerhäusern noch vorhandenen Materials um einen wesentlich deutschen Zug bereichert werden. In der Weise, wie die von den verschiedensten Seiten eindringenden Einflüsse naiv nebeneinander verarbeitet werden, wie bei scheinbar völligem Erfassen eines Neuen doch immer wieder die alten Überlieferungen durchbrechen, kann nur eine lebendige, keine tote und erstarrte Kunst wirken . . .

Dieser so reich und kraftvoll entwickelten Baukunst steht die einseitig-gleichmäßige, auf Reinlichkeit und Zweckdienlichkeit allein gegründete des modernen Städters gegenüber. Wohl hat Laune, Willkür und Mode auch hier einen reichen ornamentalen Überfluß zu entwickeln gewußt; wie aber die Mietlinge, die das Innere bewohnen, gleichgiltig gegen eine solche Scheinkunst sind, so weiß der bessere Teil unseres Volkes in seiner gesunden Gefühlsandacht nichts von der kalten Verstandeskunst dieses Städtehauses. Wo letzteres aber Eingang auf das Land gefunden hat, da ist auch der Bauer entartet, da stellt er mit sein Kontingent zu dem Heere des sozial verwirrten Proletariats. Obwohl Deutschland noch immer reich an einer volkstümlichen Bauernarchitektur ist, die für eine künstlerische Entwicklung sehr ergiebig sein kann, hat man sich lieber den ungemütlichen fremden Vorbildern zugewandt. Die Bedürfnisse haben sich zwar in unseren Tagen etwas geändert, nicht aber, wenn wir aufrichtig sind, unser Kunstempfinden. Auf das letztere wird aber bei dem gerade in der Baukunst herrschenden Bureaukratenwind sehr wenig Rücksicht genommen, und das Volk — läßt sichs eben gefallen. Da überträgt man, besonders in Mittel- und Norddeutschland, den Kasernenstil auch aufs Land, wo man unter dem Vorwande der Feuer- und Gesundheitsgefährlichkeit dem Volke den Boden unter den Füßen wegzuziehen trachtet. An und für sich ist es schon bedauerlich, daß der malerische Fachwerkbau, der eine deutsche Erfindung ist und durch die Jahrhunderte geheiligt sein sollte, zu gunsten des kastenförmigen Steinbaues mit seiner trügerischen* Mörtelfassade immer mehr zurück weicht. Dieses Erzeugnis mit seinen verputzten Wänden und aufgegipsten Verzierungen ist einförmig, geschmacklos und — billig; es berücksichtigt weder den historischen Grundriß, noch läßt es eine traute Wohnlichkeit in seinen »Stuben« aufkommen. An Stelle des Reichtums verschiedener Formen ist die Schablone getreten, und wo diese herrscht, hat sie Nüchternheit und Armseligkeit nach sich gezogen. Ist einmal der hier zum Ausdruck gekommene Grundsatz des Trivial-Nützlichen bei der Landbevölkerung anerkannt, dann wird auch aus der steinernen Armseligkeit ein Typus: ein Typus aber, der in seiner künstlerischen Bedürfnislosigkeit einen nivellierenden Einfluß ausübt, dessen Ergebnisse den Norden mit dem Süden, den Osten mit dem Westen verbinden, indem sie eine Saat gleichgestalteter Häuser in Deutschland aufgehen lassen, die in ihrer Weiterentwicklung schließlich alle Stammesunterschiede verwischen muß. Eine Einförmigkeit wird in dieser Weise gezüchtet, deren Rückwirkungen schon jetzt zu Tage treten. Ganze Dorfanlagen sind bereits in diesem Geiste entstanden; sie müssen den Landmann immer mehr mit Gleichgiltigkeit gegen seinen Hof erfüllen, der für ihn lediglich noch Wertgegenstand ist. Kein Baum beschattet ihn, keine Laube erhebt sich davor — alles ist eintönig, traurig, nüchtern; höchstens tragen steinerne Säulen einen protzigen »Balkon«. Das Haus steht nicht mehr im Zusammenhange mit der Landschaft; der Bewohner ist Mietling auf eigenem Grund und Boden. Selbst die freundliche Farbe der Ziegeldächer wird hier zu einer Beleidigung für das Auge, denn sie entbehrt des vermittelnden Grüns der Bäume, des Spaliers und des hinüberleitenden Formenreichtums des Giebels.

Die stimmungsvolle Poesie, welche der alte Bauernhof mit seinen Giebeln, seinen überhängenden Dächern, seiner Holzornamentik auf uns ausübt, ist für uns angemessener als jener protzige Geselle, der nicht in die Stadt und nicht aufs Land paßt und der unsere angestammten Hausformen verdrängen will. Das deutsche Volk ist noch immer zum größten Teil ein Bauernvolk, und keinen härteren Schlag kann man seinem Empfindungsleben versetzen, als wenn man die Antike, die bei uns schon genug Unheil angerichtet hat, nun auch in die Dörfer trägt, wo in den Haustypen wenigstens noch eine angestammte und entwicklungsfähige Überlieferung vorhanden ist."

In weiteren Aufsätzen bespricht Mielke dann weitere Erscheinungsformen der Bauernkunst.

---

*) In seiner Gegnerschaft gegen den Putz geht der Verfasser unsres Erachtens zu weit, wenn er auch die einfache Übermörtelung der Ziegel bedingungslos verwirft. Erst wenn der Putz Haustein oder sonst etwas „imitiert", wird er verwerflich auf jeden Fall. K-L.

Inhalt: **Geschichtliche Stoffe.** (Schluß) — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. Die Berliner Freien Bühnen. — Musik: Das akustische Geheimnis des Leipziger alten Gewandhaussaales. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. — Franz von Defregger. — Die Wiedererweckung der Medaille. — Kunstblätter und Bilderwerke. — Die bildende Kunst in den Volksschulen. — Eine ungewollte Satire. — Vermischtes: Die Mode und die Kunst. — Von Bauernkunst.

Digitized by Google

Mitteilungen.

Am 7. Mai d J. feiert **Rudolph Lepkes Kunstauktionshaus in Berlin,** Kochstr. 28/29, ein Jubiläum seltener Art, es ist das der **tausendsten Auktion,** welche Herr Rud. Lepke abhält, nachdem er am 17. Mai 1865, also vor nun **30 Jahren,** die erste Auktion hielt. Der uns vorliegende Jubiläumskatalog präsentiert sich in schöner Ausstattung, reich illustriert, mit einem von Georg Schöbel gezeichneten Titelblatt sehr geschmackvoll und läßt der Inhalt auf eine Elite-Auktion schließen. Dieselbe umfaßt eine auserlesene Reihe von Gemälden und Aquarellen moderner Meister aus dem Nachlaß des Stadtrichters Friedländer in in Breslau von Ad. Menzel, L. Knauß, F. A. Kaulbach, F. Defregger, Grützner, G. Max, C. Becker, E. Hildebrandt, C. Gussow, W. Kray, L. Munthe, Ad. Schreyer, W. Koller, J. Hamza, A. Rotta, A. Calame, A. Achenbach, Ch. Hoguet, G. A. Spangenberg, Carl Graeb, F. von Uhde, A. Delacroix, A. Holmberg, Fr. Krüger, Alb. Zimmermann, Jul. v. Blaas, S. v. Kalckreuth etc. etc., **Gemälde alter Meister aus der A. G. Thiermann'schen Galerie** u. a. Rach. Ruysch, J. van Beijeven, D. Teniers, W. Kalf, Th. Wijck, F. van Huijsum, J. D. de Heem, Sal. Ruijsdael, P. J. Tessaert, Jan Victors etc., ferner eine Kollektion vorzüglicher Antiquitäten, als Altmeißner, Berliner und Frankenthaler Porzellane, Majoliken, Gläser und Bronzen, kunstvolle altjapanische Schwerter, das Wappenbuch von Siebmacher, ein prachtvoll eingelegter Schrank, Münzen, Skulpturen aus Elfenbein, Textilarbeiten etc. Die Vorbesichtigung der Kunstobjekte findet Sonntag den 5. und Montag den 6. Mai in der Zeit von 10—2 Uhr im Rud. Lepkeschen Kunst-Auktionshause, Berlin S. W. Kochstr. 22/89, statt.

Botticelli's (76

PALLAS.

Kupferstich aus dem Jahre 1842.

A. FROSSINETTI dis.,
F. SPAGNOLI inc.

14×20 cm gross M. 3.—

So lange die aufgefundenen, geringen Vorräte reichen, von

Julius Schmidt's Kunstverlag,
Florenz.

Landschaftsstudien
von **Paul Weber, München.**
12 Bl. Baumstudien Fol. Mark 6.—
Probeblatt 80 Pf. franco. 39
Verlag v. C. Köhler, Darmstadt.

Litterarisches Zentralblatt für Deutschland.

(Begründet von **Friedrich Zarncke.**)

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur Prof. Dr. **Ed. Zarncke.**
Verlegt von **Eduard Avenarius** in **Leipzig.**

Das **Litterarische Zentralblatt** für Deutschland, von Friedrich Zarncke im Jahre 1850 unter der lebhaftesten Teilnahme unserer ersten Gelehrten jener Zeit begründet, soll ein *Gesamtbild der wissenschaftlichen Arbeit des deutschen Volkes gewähren.* Namentlich in der gegenwärtigen Zeit der Spezialisieruug der wissenschaftlichen Forschung ist ein Organ wünschenswert, das das Ganze im Auge behält.

Das **Litterarische Zentralblatt** bietet seinen Lesern wöchentlich:

1. Eine reichhaltige *kritische Ueberschau;* ca. 30 Besprechungen über Erscheinungen der deutschen, deutsch-österreichischen und schweizerischen wissenschaftlichen Litteratur *auf allen Gebieten* und über hervorragende Werke des Auslandes. Jede Spezialwissenschaft ist vertreten; an jedem Jahrgange pflegen zweihundert bis dreihundert Gelehrte des In- und Auslandes thätig zu sein.
2. Die Angabe des *Inhalts der wissenschaftlichen, wichtigeren belletristischen* deutschen und einiger besonders wichtigen ausländischen *Zeitschriften.*
3. Einen *Ueberblick* über die hauptsächlichsten ausführlicheren *Recensionen.*
4. Reichhaltige *bibliographische Nachrichten* über Erscheinungen der deutschen und ausländischen Litteratur und ein Verzeichnis neu erschienener *Antiquariats-Kataloge.*
5. Die *Vorlesungsverzeichnisse* aller Hochschulen des deutschen Sprachgebietes, eine Uebersicht über die *Universitätsschriften* und *Dissertationen,* sowie eine Uebersicht über die *Schulprogramme* des Deutschen Reichs und Deutsch-Oesterreichs.
6. *Nachrichten aus der Gelehrtenwelt* über vorgekommene Anstellungen, Auszeichnungen und Todesfälle.

Das **Litterarische Zentralblatt** erscheint jeden Sonnabend mindestens 2 Bogen Quart stark, kostet das Vierteljahr 7 Mk. 50 Pf. und ist durch alle Postämter und Buchhändler zu beziehen. Probenummern versendet die Verlagsbuchhandlung jederzeit gratis und franko.

Leipzig, Hospitalstr. 10. **Eduard Avenarius.**

Soeben ist erschienen und durch sämtliche Buchhandlungen zu beziehen: (78

Im Horste
des
Roten Adlers.
Ein Roman aus der jüngsten Vergangenheit von
?

Preis elegant broschiert 3 Mark.

Sensationelle Enthüllungen über die anonymen Briefe an die Hofgesellschaft.

Dresden, Kgl. Conservatorium für Musik (und Theater).

40. Schuljahr. 1893/94: 798 Schüler, 65 Aufführungen, 96 Lehrer, dabei **Döring, Draeseke, Eichberger, Fährmann,** Frau **Falkenberg, Höpner, Janssen, Iffert,** Frl. **v. Kotzebue, Krantz, Mann,** Frl. **Orgeni,** Frau **Rappoldi-Kahrer, Rischbieter. Schmole, Senff-Georgi, Sherwood, Ad. Stern, Tyson-Wolff, W. Wolters,** die hervorragendsten Mitglieder der Königl. Kapelle, an ihrer Spitze **Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Bauer, Fricke** u. s w. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Curse und Einzelfächer. Eintritt jederzeit. **Haupteintritte:** 1. April (Aufnahmeprüfung 8—1 Uhr) und 1. September.

Prospekt und Lehrerverzeichnis durch

Prof. Eugen Krantz, Direktor.

Berliner 1000ste Kunst-Auktion.

Am 7. Mai u. folg. Tage versteigere ich, laut illustrierten 1000. Katalog, aus dem Nachlass des Hrn. **Stadtrichter Friedländer** (Breslau), des Malers **Christ. Morgenstern,** sowie aus der **A. G. Thiermann**'schen Galerie etc.

112 Oelgemälde und Aquarelle

hervorragender neuer u. ält. Meister, wobei: Menzel, Grützner, Hallatz, Hamza, Hoguet, A. Achenbach, Blaas, Calame, Coignard, Douzette, Defregger, de Heem, Hildebrandt, Hosemann, Franz Krüger, G. Max, Koller, Kray, Schreyer, Tassaert, Teniers Ruysdael, Vinea, Völker etc. meist mehrfach; ausserdem wertvolle

Antike Kunstsachen

Meissener und Berliner Porzellane, Waffen, Münzen etc. etc.

Rudolph Lepke, (79
königl. u. städt. Auktions-Kommissar für Kunstsachen etc.
Berlin SW., Kochstrasse 28/29.

Digitized by Google

1895 München.

Jahresausstellung
von Kunstwerken aller Nationen
Im Kgl. Glaspalast
vom 1. Juni bis Ende Oktober.
Die Münchener Künstlergenossenschaft. (80

Deutsche Lyriker.

Sammelwerk m. biogr.-krit. Begleitwort
in vierteljährlichen Lieferungen
herausgegeben von
Hermann Kiehne.
Preis bei direkter Versendung 2 M.
Einbanddecken in englischer Grünleinwand mit Gold- u. Schwarzdruck **50 Pf.**
Originalbeiträge der Meister der Dichtkunst; Gedichte junger aufstrebender Talente in strengster Auswahl; charakterist. Proben aus hervorragenden Dichtwerken; Uebersetzungen; Biographien; Besprechung hervorragender Werke und Zeitschriften.
Selbstverlag d. Herausg., Nordhausen.

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens, (43
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, 1 Via Tornabuoni, Florenz.

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

Im Gemäldesaal

von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Die Stahlstiche

der
Allgemeinen Modezeitung
werden separat verkauft und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.
Kataloge gratis.
Dürrsche Buchhandlung, Leipzig.

Den **Druck und Kommissionsverlag** von belletristischen und wissenschaftl. Werken jeder Art, **Novellen – Gedichte – Dramen – Abhandlungen** übernimmt unter den günstigsten Bedingungen
G. L. Kattentidt
Verlagsbuchhandlung, Straßburg.
Ordnungsmäßige Ausstellung — billige Preise — schnelle Fertigstellung — energischer Vertrieb. 75

Schriftsteller und Litteraturfreunde

seien aufmerksam gemacht auf die **neue, eigenartige** Zeitschrift

„Der Gesellschafter"

Litterarische Monatsschrift.
Herausgegeben von
Roderich Wald und **Gustav A. Müller.**
Abonnementspreis *Mk. 1.— pro Quartal* bei den Buchhandlungen, Postämtern, sowie direkt bei der *Expedition* Herrn *Roderich Wald, Hamburg, Holzdamm 17.*

„Der Gesellschafter" pflegt vorzugsweise die **Novelle,** die **Ballade,** die **rein lyrische Dichtung** und den **litterarhistorischen Essay. Vornehme, gediegene kritische Würdigung** aller bedeutenden **Neuerscheinungen.** Genaue **Inhaltsangabe** sämtlicher eingegangenen **Zeitschriften.** Jeder **Abonnent** ist berechtigt, von der **Redaktion** eine **ausführliche Beurteilung seiner Arbeiten** zu verlangen. Die

Manuskriptentafel

zeigt den herrschenden **Manuskriptenbedarf** an und steht **jedem Verleger** zur Benützung **gratis** offen. — **Junge Talente** wird **„Der Gesellschafter"** in ihrem Streben unterstützen und fördern.

Bisher waren Mitarbeiter u. A.: *Karl Bienenstein, Carl Busse, Ad. Frankl, Alfred Friedmann, Reinhold Fuchs, Martin Greif, Paul Grotowsky, Victor Hardung, Wilhelm Kunze, A. F. Mordtmann, Anton Ohorn, Schulte vom Brühl, Maurice von Stern, Julius Sturm, Konrad Telmann, Hanns Weber, Richard Zoozmann.*

Prospekte und Probenummern versendet gratis und franko.

Der Verlag des „Gesellschafters"
Redaktion und Expedition: **Hamburg,** Holzdamm 17.

67

Verlag von **Georg Reimer** in **Berlin.** (72
Soeben erschien:

Leben des Heiligen **Franz v. Assisi** von **Paul Sabatier.** Autorisierte und durch Originalmitteilungen des Verfassers bereicherte Übersetzung der 9. Originalauflage von **M. L.** Preis M. 7.—.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

16. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Von allermodernster Kunst.

Das erste Heft, ein Doppelheft, der Kunstzeitschrift „Pan“ ist eine zu interessante Sache, als daß wirs in einer gewöhnlichen Bücherbesprechung „erledigen“ könnten. Es ist das schon deshalb, weil es die erste Bethätigung einer zum mindesten in Deutschland ganz unerhörten Erscheinung bedeutet: einer erfolgreich gegründeten kapitalreichen großen Genossenschaft zur Pflege einer in besonderem Maße persönlichen Kunst, einer Kunst, wie sie nicht aus Aufträgen, sondern aus Schaffensdrang entsteht. Und, ferner, nicht nur auf ein Gebiet erstreckt diese Genossenschaft ihre Thätigkeit, ihr Ziel ist „allseitige Pflege der Kunst im Sinne einer organischen Kunstauffassung, die das gesamte Bereich des künstlerisch Schönen umfaßt und ein wirkliches Kunstleben nur im starken Nebeneinanderwirken aller Künste erblickt. Mehr noch, als es im ersten Hefte zum Ausdrucke kommen kann, will die Genossenschaft Pan in ihrer Zeitschrift neben den Äußerungen der alten und modernen bildenden Kunst und der Dichtung auch die rein künstlerischen Bestrebungen berücksichtigen, die sich in der Architektur, der Musik, dem Kunstgewerbe zeigen.“ Also wirklich das soll gegeben werden, was Kunst im höchsten Sinne sein kann: ein Spiegel des Innenlebens derer im Volk, die am feinsten und stärksten, die am besten empfinden und anschauen, will sagen: der Träger der Entwicklung unseres Fühlens und Phantasiegestaltens. Namen ausgezeichneter Kenner und Förderer der Kunst stehen als von Eides- und Werkeshelfern neben denen der Redakteure, Bürgschaft leistend, daß die Aufgabe ernst angefaßt werde. Sollte nicht, was da geschaffen wird, ein Kind der Kunst von heute sein, das die Züge der Mutter und seines Vaters, des Zeitgeistes, herrlich klar erkennen läßt? Mehr noch, sollten wir nicht hier, mit anderem Bilde zu sprechen, Ausblicke in die Zukunft finden? Zum mindesten werden wir doch die letzten Stationen auf dem Wege, den unsere Kunst marschiert, gut übersehen können. Und das in der That, die Ausschau über die „allermodernste Kunst“ ist für uns bei weitem das Interessanteste an diesem Heft.

Um hierfür etwas von den Herausgebern zu profitieren, brauchen wir uns bei den kunstkritischen und kunstgeschichtlichen Beiträgen nicht lange aufzuhalten. Es sei ausdrücklich betont, daß sie durchweg wertvoll sind. Was W. von Seidlitz über „das Herbe in der Kunst“ sagt und mit zwei köstlichen Blättern nach Dürer begleitet, sind gute Worte, Lichtwarks trefflich illustrierter Aufsatz über „die Wiedererweckung der Medaille“ ist eine interessante, fein belehrende und kräftig anregende Arbeit, Bodes „Anforderungen an die Ausstattung einer illustrierten Kunstzeitschrift“ sind sehr kennenswert, und die Polemik der Redaktion des „Pans“ gegen diese Anforderungen lassen die altera pars sich geschickt und klug verteidigen. Von „Allermodernstem“ handelt keiner dieser Beiträge.

Aber auch von den künstlerischen Gaben des Heftes zählen viele nicht dazu. Der prächtige Hans Thoma, der Nietzsches nicht allzubedeutendes Fragment „Zaratustra vor dem Könige“ illustriert und die wunderschönen Zierstücke im Umschlag geschaffen hat, ist so wenig einer

Digitized by Google

der Allerneuesten, wie Böcklin, dessen Drachentöter ein Bild von bestem Humor ist: man sehe nur dem Rittersmann unter die Eisenhaube ins Gesicht und ins erlöschende Angesicht dem Drachen, der nach seinem milden Ausdruck zu urteilen, bei Lebzeiten ein grundgutes Tier gewesen ist. Die Radierung von Felicien Rops ist auch viel zu einfach und natürlich, als daß sie vom Hauche der Allerneuesten etwas spüren ließe. Uhde finde ich nicht sehr bezeichnend vertreten mit diesem Könige aus Mohrenland, der doch einfach ein kostümiertes Modell in Stellung ist. Klingers Kassandra, das einzige Werk, von dem die Reproduktion unwürdig des Urwerks ist, kommt eben deshalb nicht recht zur Geltung. Ein Bild von Whistler bestätigt mir nur, daß ich über diesen Mann nicht reden darf, denn es glückte mir auch diesmal nicht, mich so zu begeistern, wie das beim Reden über ihn nötig ist, will man nicht für einen Banausen gelten. Liebermann? Auch dieses Künstlers gewaltige Größe habe ich nie recht zu würdigen gewußt, sein neuer „Biergarten" hier erscheint mir nett komponiert, aber ich habe mein Lebtag noch nicht gesehen, daß Sonne, die durch Bäume scheint, nur ein Schwarz und ein Weiß ohne Übergangstöne im Bild hervorbringt, ohne Durchleuchtung der Schatten und ohne Reflex. Gleichviel, zu den Allerneuesten gehört ja auch Liebermann nicht mehr. Wir müssen von den bildenden Künstlern eine ganze Reihe weglassen, wollen wir diese aufsuchen. Und von den schreibenden? Nun, der alte Fontane, dessen Apothekererlebnisse uns so einfach, so gesund vorgetragen werden, gehört nicht zu denen vom fin de siècle. Die übrigen aber allerdings fast alle, so daß wir ihre Werke mit denen der Allerneuesten aus der bildenden Kunst getrost zusammen besehen können. Und eingedenk unserer besonderen Absicht wollen wir das etwas mit Muße thun.

Von allermodernstem Geiste läßt schon der Umschlag etwas ahnen, insofern seine große Schlichtheit, die Vermeidung eines doppelfarbigen Druckes z. B., ein klein wenig gesucht aussieht. Ein beabsichtigter aber etwas zu starker Rückschlag gegen das Protzenhafte scheint uns diese schlichte grüne Büttenpappe mit dem kräftigen Schwarzdruck darauf erzeugt zu haben. Aber besser zu einfach als zu reich. Und der schwarze Titel ist von Stuck gezeichnet, selbstverständlich demnach, daß er gut dekoriert. Nun lesen wir in nicht eben schönen Antiquaiettern den Titel: Pan. Stucks Bild wird uns ja darüber belehren, in welchem Sinne das Wort gemeint ist. Soll damit auf das große All hingedeutet werden, zu dessen Gott man den vergnügten alten Knaben aus Mißverständnis seines Namens gemacht hat? Sollen wir ihn nehmen als das, was er ursprünglich war, und etwa seinen Eigenheiten, z. B. der Vorliebe fürs schöne Geschlecht und der Kraft der Stimme, mit der er ausrief: hier bin ich, symbolische Bedeutung für unsere Kunst beimessen? Ach was, Franz Stuck wollte ein dekoratives Bild geben, darum zeichnet er diesen etwas stark semitisch aussehenden Herrn hier, dem zudem vom letzten Abenteuer her das linke Auge noch verschwollen ist. Pan ist eben ein Name, Zufallsprodukt. Wir ärgern uns auch nicht groß darüber, daß der ornamentale Kopf auf das übrige Blatt einen schraffierten Schatten wirft, als wäre er abgeschnitten und vorgehängt worden — das Verlangen nach dem Stil der Fläche für diesen Fall wird wohl nur ein unberechtigtes Überbleibsel vom Akademikertum in uns sein. Es wäre auch doppelt kleinlich, hier zu nörgeln, denn gerade in der Ausstattung leistet der „Pan" wirklich was nur zu leisten war. So sei sehr anerkennend seines Bestrebens gedacht, durch charakteristische Typen, womöglich sogar durch Wiedergabe der Handschrift in Facsimile die literarischen Beiträge ganz besonders individuell wiederzugeben.

Wenden wir aber die erste Seite des Hefts, so empfinden wir bereits den Geist des Allermodernsten mit Vollkraft. Da steht das „Königslied" von Paul Scheerbart, etwas wie ein Psalm, der dem Überschwange der Liebesseligkeit Ausdruck gibt in einer Sprache, die Nietzsches Einfluß zeigt — meinem Empfinden nach ein ganz hübsches Gedicht in Prosa nicht ohne Schwung und Anmut. Liebe ist sein Inhalt, und alles ist dein, laß uns glücklich sein mit einander, denn „wer etwas selig anschaut, der besitzt das, was er anschaut." Darüber und darunter steht je ein Bild von Axel Gallén. Auf dem zweiten, einem großen runden Schlußstücke, gehts bacchantisch zu: die beiden wirbeln in Nacktheit so zwischen den Gestirnen herum, daß das Haar der Frau gleich einer Art Milchstraße rundum flutet. Dieses Bild steht, aufgefaßt als ein typographisches Ornament, unter Gesetzen, die vieles erlauben, und die Frage, warum der Künstler die Beine und das, was bei der Rückansicht darüber ist, so sehr zur Hauptsache gemacht hat, ist eine Frage des Geschmacks, über den sich nicht streiten läßt. Aufhalten müssen wir uns aber bei dem größeren Bilde, es ist gar zu bezeichnend für die Allerneuesten. Da zeigt sich das junge Paar gleichfalls nackt, nur daß der Mann gekrönt ist: so sitzen sie voll Wonne auf dem Thron und blicken übers Weite, während Hände zu ihnen hinaufreichen, die Süßigkeiten der Welt zu bieten.

Gallén ist ein Künstler, bei dem von Nichtkönnen in Sachen der Technik kaum die Rede sein kann: als Zeichner wie als Maler sucht er seinen Meister; diejenigen seiner Gemälde, die nichts als Abbildungen der Natur sein wollen, beweisen das. Aber sobald es ihm gilt, im besonderen Sinne „Phantasiemaler" zu werden, ändert er seinen Stil auch bei den Ölbildern: an Stelle

Digitized by Google

der überreichen Nüancenfülle der Natur treten einige wenige „symbolische“ Farbtöne, die, gleichfalls absichtlich unrealistisch, von starken Strichen begrenzt sind: alles wird „stilisiert“. Sehen wir das Schwarzweißblatt an mit den beiden auf dem Thron. Gar keine Frage: ihre Haltung und zumal ihre Mienen sind ausdrucksvoll. Aber warum sind sie von unten beleuchtet, als säßen sie auf der Bühne vor den Lampen, so daß wir an Oberländers Theaterspäße erinnert werden? Und weshalb ist alles mit schwarzen Linien eingefaßt, als hätten wirs hier, wo überhaupt keine Farben sind, mit einem Glasbilde zu thun, wo durch das Schwarz der Umrahmungen die Farben leuchtender werden? Weshalb, ferner, sind diese Pflanzen da zusammengewickelt wie Spargelbündel, weshalb sind diese massiven formlosen Wolken gebildet, als handelte sichs um Haeckels berühmten Urschleim-Bathybius oder auch um Nudelteig? Warum sehen die Sterne wie Theegebäck aus? Weshalb, kurz gesagt, oder besser: wozu, auf welche Wirkungen hin diese wunderliche „Stilisierung“? Je nun, sie soll Stimmung geben.

Wir denken an den größten Meister, den unsere Phantasiekunst aufzuweisen hat, an den, vor dessen wunderbarer Vorstellungskraft wohl auch jeder der hier vertretenen Künstler sich neigt, an Max Klinger. Wie wir die ganze Reihe seiner Radierungen vor dem inneren Auge vorbeiziehen lassen, finden wir doch keine einzige, die ähnliche Erscheinungen hätte. Und doch, wie oft hat Klinger die Stimmungen traumhafter Mystik erzeugt und wie oft hat er Symbolisches voll tiefer Stimmung dargestellt! Ist ein grundsätzlicher, ein Wesens-Unterschied zwischen seiner und etwa der ihm verwandten Böcklinschen Kunst einerseits und anderseits derjenigen, die hier Axel Gallén vertritt?

Daß unsere Phantasie nichts aus dem Nichts erschaffen kann, daß sie nur die vom Gedächtnis aufbewahrten Eindrücke benutzen, sie umordnen, vervielfältigen, verkleinern, vergrößern, vertiefen kann, weiß jeder höhere Schüler. Wir mögen fliegen so hoch wir wollen, von unserer Erde kommen wir nicht weg. Die allbekannten Fabelwesen der Mythen, der Dichter und Maler, sie sind zusammengewachsen aus Elementen, die wir kennen. Käme ein Künstler von einem Stern aus anderen Bedingungen des Seins, wir würden ihn auch nicht verstehen können, denn die Gedanken- und Gefühlsverbindungen, die Assoziationen müssen dem Schaffenden und dem Genießenden gemeinsam sein, sollen sich beide verständigen können.

In keinem der Werke Klingers nun oder Böcklins ist auch nur der Versuch gemacht, dieses Gesetz zu durchbrechen — einfach deshalb nicht, weil sie aus echten Phantasieanschauungen herausgeboren sind. Wie war bei ihnen, aus der Erscheinung der Bilder zurückzuschließen, der Schaffensvorgang? Ein Stück Leben, Natur, Kunst hat eine gewisse Stimmung erweckt, es gilt, sie bildmäßig auszudrücken. Da wird denn die Stimmung, wie sie der Künstler mehr und mehr in sich verstärkt, zum Gestalter: sie zieht aus der unbewußten Vorstellungsmasse des von ihr Beherrschten dasjenige ins Bewußtsein, womit sie assoziiert ist, und rückt diejenigen Momente davon, die ihr besonders verwandt sind, in den Bewußtseinsbrennpunkt. So ergibt sich sich der Phantasieinhalt, der im Kunstwerk festzuhalten ist; er ist entstanden durch Weiterdringen in einer einzigen Richtung, durch reine Konzentration, durch reine Verdichtung. Da mögen denn die Farben leuchtender oder gedämpfter werden, als sie sich von der Natur unmittelbar vom Nüchternen abschreiben lassen, da mögen sich, wie wohl im Traume, zu besonders bezeichnenden Gestaltungen Formen vereinigen, welche die Wirklichkeit nur gesondert kennt, oder die wir im Alltagssein nicht als das aufzufassen pflegen, als was sie hier die gesteigerte Phantasie des Künstlers deutet. Das alles folgt nur aus dem oben besprochenen Prozesse der Konzentration.

Diesen weit durchzuführen aber bedarfs einer wirklich leistungsfähigen, einer wirklich starken Phantasie. Denn wie würde es einer schwachen Vorstellungskraft ergehen, mutete man ihr eine Aufgabe zu, der sie nicht gewachsen ist? Sie würde an einem früheren oder späteren Punkte ermüden; die Aufmerksamkeit würde, erschlaffend, nur durch gewaltsamen Zwang die Anschauung noch festhalten können. Dann würde das Bild, das verstärkt werden soll, verblassen und verschwimmen; Kontrastvorstellungen zögen durch das Gesichtsfeld; nicht hergehörige Bilder suchten das allzu lang festgehaltene zu verdrängen, um so die überbürdeten Gehirnteile zu entlasten. Zum Beispiel: die Beleuchtung wechselte und statt des Oberlichtes träte Unterlicht auf. Oder es zöge der Gedanke vorbei, die gesuchte Anschauung als etwas anderes aufzufassen als sie ist, etwa als ein Glasbild oder ein gesticktes. Die Bilder würden wie zu Nachbildern der überreizten Netzhaut, und aus der großen Mannigfaltigkeit der ursprünglich natürlichen Anschauung würden immer weniger, starre und bizarre Formen. Kurz, wir erhielten Bilder wie z. B. dasjenige Axel Galléns. Daß derselbe Maler, der, wenn er nichts geben will als ein Wirklichkeitsbild, alle Formen und und Farben zu Diensten hat, daß er bei seinen Phantasiebildern verschroben und formen- und farbenarm wird, es läßt sich vielleicht einfach daraus erklären, daß er den Zustand einer übermüdeten Phantasie für den einer besonders thätigen hält, weil eine schwache Phantasie bei Überreizung solcherlei Erscheinungen zeitigt. Man vergleiche nur mit solchen Darstellungen etwa Klingers Griffelkunst, z. B. die mystisch-symbo-

Digitized by Google

lischen Blätter aus „Einer Liebe", um des Abstandes zwischen dieser und jener Phantasiekunst recht inne zu werden.

Blättern wir weiter in unserem Heft, so stoßen wir auf eine „Hymne an die Nacht" von Novalis, die von L. v. Hofmann sehr wesensgleich illustriert ist, denn ebenso wie das Gedicht ist das Bild eine Nebeneinanderstellung von allerhand verwandten Vorstellungen ohne wirkliche Verschmelzung in eine Einheit. Die von Bierbaum übersetzte Garborgsche „Tanzgilde" mit ihren spaßigen Bildern wirkt dann als erfrischender Scherz, entbehrt aber auch nicht einer dichterischen Stimmung — Garborg ist eben einer, der was kann. Dann kommt ein Gedicht „Rabbi Jeschua" von Liliencron, dem Mann mit der großen Begabung und der kleinen Selbstkritik, und dazu neben einer besseren Kopfleiste ein aufdringliches großes Bild von Joseph Sattler, das wieder für eine Erscheinung unserer allerneuesten Modernen typisch ist.

Nämlich für das Archaisieren. Daß zu allen Zeiten seit der Antike her das absichtliche Altertümeln ein Zeichen des Ergreisens gewesen, bekümmert die Allerneuesten nicht. Wie Bierbaum sein modernes Gedichtbuch innerlich und äußerlich so „altdeutsch" gemacht hat, daß eigentlich die Baumbach und Wolff ihre Freude daran haben müßten, so kokettiert Sattler mit Dürer. Der eine machts heiter, der andre machts ernst, im Wesen aber ist's dasselbe: statt der Entwicklung und Darstellung der eigenen Kraft eine spielerische Gefühlsmaskerade. Der Sattlersche „Rabbi Jeschua" ist für mich abstoßend, so innerlich unwahr, so künstlerisch unehrlich wirkt dieser im Grunde nicht dürerisch monumental sondern Franz Stuckisch dekorativ behandelte Heilandskopf.

Als sollte die haltlose Unruhe des fin de siècletums recht veranschaulicht werden, folgt auf diese Dürerei und den Uhdeschen König aus Mohrenland Verlaines „Prologue pour Varia" mit einer großen Seitenleiste, die vom Sar Peladan eingegeben sein könnte. Und dann ein Trinklied von Dehmel, das mit „dagloni glaia glühlala" und „klirrlala" und „walla hai" das Thema variiert: „noch eine Stunde, dann ist Nacht, trinkt!" — Verse voller Zerrissenheit zum Preise der Zerrissenheit, trotz ihres Manierismus gewiß nicht ohne Talent, aber so krank, als sollten die Psychiater dran Studien machen. Illustriert hat sie Lührig, dem ich von Herzen wünschte, daß er sein bedeutendes Talent zu eigenen Schöpfungen, statt zum „Illustrieren" solcher Verse verwendete — wenn nicht Nervosität, sondern Gesundheit sein Ziel ist. Er steht hier lange nicht auf der Höhe seiner Totentanzbilder, denn diese waren die Ergebnisse konzentrierter Anschauungen, hier aber verzettelte sich und verflatterte seine Kraft.

Es folgt ein Sonett von Malarmé, das höllisch schwer zu verstehen ist, und das ist wahrscheinlich das Feine daran. Gerade wie bei dem zugehörigen Bilde, das Fernand Khnopff gemacht hat. Unten die bekannte Venus in der Muschel, aber mit einem Amor, der sie küßt, und mit einem Spinngewebe über den Füßen. Hinter ihr auf wächst eine kannelierte Säule und parallel damit eine Art von Mast, an dem allerhand kleine Scherzartikel angebracht sind, die ich nicht deuten kann. Aus Säule und Mast kommt oben ein großes Gewirr von Blüten, aus diesen Blüten ragt dreimal so dick ungefähr wie die Säule und der Mast ein Frauenkopf mit zwei Händen. Wo der mystischen Dame Leib steckt, weiß ich nicht, denn jede Hoffnung, für die Arme und die Brust einen Platz zu finden, erweist sich bei näherer Prüfung als trügerisch. Doch fließt zwischen Säule und Mast etwas wie ein Gewand herab, an dem an verschiedenen Stellen zu finden sind: eine ungeheuer große Blume, ein kleiner Puppen-Spinnrocken, der aber auf einem jonischen Liliputanersäulchen steckt, und wieder anderswo ein Medusenhäuptchen. So unsinnig, wie es zunächst aussieht, mag das Ganze nicht einmal sein — all diese in verschiedensten Größenverhältnissen durcheinander gezeichneten sieben Sachen und Sächelchen sind eben Träger von „Symbolen", richtiger: von Assoziationen, und so gibt das Bild am Ende eine richtige Ahnung vom Durcheinander unter der betreffenden Dichterstirn. Der Unterschied zwischen dieser Dekadentenkunst und der normalen ist im wesentlichsten wohl der: diese Leute bemühen sich, mit allem Raffinement Seelenzustände zu übertragen, aus denen wir Gesunde je eher je lieber herauskommen, Dämmerzustände, in denen alles Mögliche zur Perzeption, aber nichts zur Apperzeption kommt, Zustände zwischen Wachen und Schlafen, in denen ihre matten Gehirne sich wohler fühlen, als bei der scharfen Klarheit des vollen Wachens. Wer mit tiefdringender Phantasie auch aus dem Traume die Möglichkeiten holt, recht zu zeigen, was ihn bewegt, — wir werden die höchste Achtung vor ihm haben, findet er dort, wie dann und wann Klinger, das Symbol, das uns einheitlich klar den Zustand seiner Seele erleuchtet. Diese Herren aber geben uns Sammelsurien von allem Möglichen, was ihnen gerade durch den Kopf läuft, wenn sie wohl- oder mißgelaunt sind, keine Einheit, Stücke, nichts Ganzes, ein Gewirr von Vorstellungen, keine Gestaltung. Ich streite durchaus nicht der ganzen Richtung die Möglichkeit ab, künstlerische Gestaltungen zu schaffen, aber diese Persönlichkeiten hier können das nicht, weil sie ähnlich wie Gallén auf halbem Weg stecken bleiben. Der Phantasiekünstler von ehedem gab in solchen Fällen die Arbeit auf, die Dekadenten halten gerade das Halbe für das Interessanteste, und so muten sie uns zu, uns mit der heillosen Konfusion in ihren Köpfen als mit einer höchst merkwürdigen Sache

Digitized by Google

zu beschäftigen. So ist's wenigstens nach allem, was ich von ihnen kennen gelernt habe, der Sache nach, — ihren großen Worten nach steht's ja freilich anders.

Johannes Schlafs „Sommertod" ist wieder eine psychiatrische Studie: mit Halluzinationen beginnts, mit dem Selbstmord endets — nicht als Mittel zu irgend einem andern Zwecke, sondern als Selbstzweck steht die lang sich ausspinnende Krankengeschichte hier, aber sie ist wenigstens gut geschildert. Ein Schumann-Bildnis von Valloton zeigt uns den großen Musiker als Blödsinnigen: man begreift das Bild besser, wenn man sich erinnert, daß Valloton zunächst als Plakatzeichner gesucht ist. Dann kommt von Maurice Dumont eine farbige „Original-Glyptographie", „Sappho", vor der es schwer hält, ernst zu bleiben. Du bemerkst, wenn du sie ansiehst, o Leser, daß die Umrißlinien (sie hat nur solche) etwas vertieft sind, und dazwischen ist das Papier etwas rauh: aus diesem Grunde handelt sichs nun um eine große Nouveauté, um eine Art vervielfältigten Reliefs, eben um eine „Glyptographie". Du bekommst aber einen Preis, wenn du irgend etwas wie modellierte Form nachweisen kannst, irgend etwas, das den Eindruck verändert: Umrißzeichnung auf unebenem Papier. Die Art der Zeichnung selbst ist wieder typisch: Das manierierteste, süßlichste Altertümeln, das ganz und gar an jene archaisierenden Reliefs der verfallenden Kunst Altroms erinnert. Es ist die Übersättigung, die nur noch von Unreifem gereizt werden kann. Folgen noch die Abbildung eines Reliefs von Vigeland, „die Hölle", das mich persönlich zu gleichgültig läßt, als daß ich viel darüber reden möchte, und ein „kunstgewerblicher Entwurf" von Sattler: in einer Raute auf Goldgrund in schwarzem Umriß eine Faust, links und rechts ein E und ein O, sozusagen auf der Hemdärmelmanschette Sattlers Monogramm, um die Raute herum in gotischer Schrift: „ehrlich währt am längsten", mit einer richtigen Buchdrucker-Hand, wie sie die Goldene 101 in ihren Anzeigen benutzt. Und dieses Stück auf blauem Grunde neunmal wiederholt, also wohl zu beliebiger Wiederholung je nach Bedarf als Muster gedacht. Nun: „wer's mag, der mag's ja wohl mögen".

Ich erinnere nochmals daran: die Kunst, von der ich jetzt gesprochen, ist durchaus nicht die einzige, welche der „Pan" vertritt. Vielleicht wirkten, gerade herausgesagt, gute Freundsschaftsneigungen der Redakteure mit, ihr einen so großen Platz einzuräumen. Insbesondere wenn wir uns ansehen, wie die deutsche Dichtung der Gegenwart hier vertreten ist, kommt in Erinnerung an den „Modernen Musen-Almanach" unwillkürlich dieser Gedanke. Vielleicht auch glaubten Bierbaum und Maier-Gräfe, diese allerneueste Kunst als die noch wenigst bekannte am meisten vorführen zu sollen. Gleichviel: jedenfalls ist sie der Art, daß wir ein Recht haben, sie offen und deutlich für unser Teil abzulehnen.

In unsres Herrn Hause sind viele Wohnungen — Aufgabe jedes rechten Kunstblattes soll es sein, den verschiedenartigsten Persönlichkeiten Verständnis zu vermitteln. Wir wissen auch, wie vortreffliche Anregungen wir vom Auslande erhalten haben, wir erkennen selbst an, daß in diesem Allegorowitsch-Symbolizetti-Mystifizinskiwesen Keime stecken, die der Beachtung wert sind. Aber wir müssen uns den Blick darüber klar halten, was gesund und was krank, was stark und was schwächlich, was neuschöpferisch und was nur absonderlich ist, sonst verderben wir uns daran die Augen.

Man kann die kühnsten „Extravaganzen" der Kunst sich gefallen lassen, wenn sie dem Ringen nach Ausdruck einer kraftvollen Seele entsprungen sind. Ich kann mir aber nicht helfen und ich darf es aussprechen, weil es sehr zahlreichen und klugen und phantasievollen Leuten auch so geht: aus den allermeisten Erzeugnissen dieser Allerneuesten gewinne ich auch bei redlichstem Bemühen nicht im mindesten den Eindruck gesunder Kraft, während sie mir doch sehr selten das Bewußtsein zurücklassen, wie etwa ein Klingersches Werk, ehe ichs recht begriff, das Bewußtsein: das verstehst du noch nicht. Nein, sie sind ziemlich leicht zu verstehen, diese Künstler und Poeten — wenn man sie nur einmal ansieht als Kranke. Es ist, als ob die ganze Mannigfaltigkeit der Symptome seelischer Erkrankungen von maniakalischer Aufgeregtheit bis zum Stupor hier überraschende Seitenstücke fänden. Ich sage nicht, daß all diese Leute geisteskrank oder doch nervenkrank wären, ich sage nur, daß sie ein Bemühen zeigen, beim Produzieren ihr Bewußtsein herzurichten, als gehörte es solchen Kranken an. Bei den meisten wirds unbewußt geschehen, mancher scheints beinahe mit Absicht zu thun. In beiden Fällen ists recht gefährlich, mitzumachen.

In ein paar Jahren, spätestens, heißt wieder was anderes das wahrhaft Moderne. Dauernden Schaden thut der Kunst dieses Treiben nicht. Aber wir sollten doch dazu sehen: erstens, daß wir uns nicht später selber belächeln müssen, weil wir auch diese Mode mitgemacht haben, zweitens, was wichtiger ist: daß ihr möglichst wenig Gesundheit und Kraft geopfert wird.

A.

Digitized by Google

Rundschau.

Dichtung.

* Schöne Literatur.

Ein neues Novellenbuch. Von Hans Grasberger. (Dresden, Pierson).

Grasberger ist, wie das ja schon sein Name verrät, Österreicher. Mich wundert, daß man ihn selten oder nie in guten reichsdeutschen Unterhaltungsblättern trifft, er ist ohne Zweifel ein erfreuliches Talent. Aber die schwarzgelben Grenzpfähle bedeuten auch in der Literatur etwas, noch immer: man kann in Österreich schon recht bekannt und geschätzt sein, und im Reich wird man nie erwähnt. Zwar fällt mir ein, daß ich früher gute lyrische Poesien, Sonette, wenn ich nicht irre, von Grasberger gelesen habe. Die vorliegenden Novellen haben mir den Mann näher gebracht, er ist so etwas wie ein österreichischer kleinerer Paul Heyse, mit dem er die Vorliebe für Künstler- („Landschafter und Tiermaler", „Jedem das Seine") und Bauernstoffe und fernliegendere psychologische Probleme („Führe uns nicht in Versuchung") teilt, kein großer Künstler wie dieser, aber dafür recht frisch und ungezwungen, nicht ohne Humor. Die modernen Theorien scheinen sein Schaffen wenig beeinflußt zu haben, und es ist wohl gut so. **Adolf Bartels.**

* Mit **Gustav Freytag** ist einer der tüchtigsten von uns gegangen, die dem Schrifttum des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland angehört haben. Wir sagen: der tüchtigsten. Mißt man nach der Größe und Kraft ihrer Empfindungen, ihrer Anschauungen und ihres Gestaltens die Bedeutung der Dichter, so darf man kaum sagen: einer der größten, denn an rein künstlerischem Werte erreichen auch Freytags beste Schöpfungen nicht diejenigen etwa eines Keller oder Ludwig. Auch von denen war Freytag keiner, die Führer sind und Eroberer in ein neues Seelenland, die neue Gebiete des Empfindens erschließen; er war kein „Entwickler einer Zukunft". Erscheint er uns doch jetzt schon als ein Dichter der Vergangenheit, als der Wortführer eines Geschlechts, das jetzt ein neues abzulösen begonnen hat, als der Dichter des liberalen Bürgertums mit all seinen guten und nützlichen Idealen aus einer Zeit, die das größte Problem der Gegenwart, das soziale, noch gar nicht sah. Auch Freytag sah es kaum; achtet man erst darauf, so erstaunt es, das keines dieser dem Gegenwartsleben mit ehrlicher, kluger und kenntnisreicher Vertiefung nachdringenden Werke eine soziale Frage im heutigen Sinne behandelt. Es wäre unmöglich, daß ein Dichter, dessen Hochschülerzeit diesseits des großen Krieges liegt, diese Romane, diese Dramen schreiben könnte.

Aber das Merkmal der Tüchtigkeit im allerbesten Sinne zeigte dieser Dichter des Bürgertums. Von Grund aus tüchtig war er als Mensch sein ganzes Leben, sich selbst getreu bis zum Grabe. Und wie gut thäte unser junges Geschlecht daran, von der Art seines Schaffens zu lernen. Man kann die Dichter suchen, die so wenig kokett sind, wie Freytag. Den Eindruck einer großen Persönlichkeit zu machen, hat er, ders denn doch wohl gekonnt hätte, nie im entferntesten erstrebt. Er war sachlich durch und durch, nichts als die Sache galt ihm. Bei der Arbeit „suchte er sein Volk" mit seinen Werken, aus gründlichster Arbeit auch erwuchsen diese Werke. Freilich, wie verhältnismäßig wenig ist doch darin, was nach der Lampe riecht! Hatte sie auch ein gelehrter Mann geschrieben, am Leben hatte er doch noch sehr viel mehr studiert, als an den Büchern. Und das war ein „Studium" nicht nur des Kopfes, sondern auch des Herzens gewesen, denn der Geist dieses Mannes lebte mit gesunden, mit freudigen Organen. So erreichte er denn auch, wo die Sache es zuließ, die höchste Stimmung des Menschen, den lächelnden gütigen Humor.

Auch wenn ein Geschlecht zur Herrschaft kommen sollte, das die Ideale des deutschen Liberalismus, die reinen Ideale des deutschen Liberalismus seiner Blütezeit, nicht nur bekämpft, wie das der Fortschritt der Zeit verlangen mag, sondern sogar gering schätzt, in Einem wird es diesem bedeutenden Schriftsteller immer zu Dank verpflichtet bleiben. Das Gefühl des Volkstums hat Gustav Freytag geehrt und gepflegt, wie unter den Dichtern kaum ein zweiter, und wenn selbst die Begriffe des Reichs, ja des Vaterlandes wieder verblassen sollten gegenüber den aufsteigenden Gestirnen einer alle umfassenden Brüderlichkeit unter den Völkern, die Liebe zur Heimat wird immer weiterwalten in den Menschen, so lange sie sich wohl und frei fühlen. Aus der Genossenschaft mit jenen, mit denen wir verwandt und verwachsen sind, aus den Städten und Dörfern, aus den Mären und Geschichten, die von ihrem Wirken und Vergehen zeugen, aus der Natur, die uns umgibt, wohin wir hören und sehen, empfangen wir alle unser bestes, unser gesundestes Fühlen, und viel zu tief senkt sich in uns dieses Lebens goldner Baum, als daß ihn je eine graue Theorie entwurzeln könnte. Wie wir geworden sind aus unserm Volke, das Bewußtsein darüber hat Freytag den Gebildeten von heute geklärt wie wenig andere.

* Die deutschen Symbolisten.*

Es schleicht eine Menschenrasse durch Deutschland herum, die mir noch nicht genügend charakterisiert zu sein scheint, deren Staubfäden und geistige Rezeptiv-Organe noch nicht beschrieben sind. Bald taucht sie in Berlin auf, bald in Wien; einer von ihnen steckt meistens in Skandinavien, einer in Paris; zur Zeit hält sich eine größere Gruppe in München auf. Ich benutze die Gelegenheit, die Gattung zu beschreiben. Die Gattung. Sie alle sind nämlich Eins. Ein Individuum. Viele Persönlichkeiten, aber eine Sache, ein Stock. Wie bei der Koralle: tausende von Tierchen, aber eine Koralle. Ich wurde gefragt, ob ich die Gruppe unter physiologischem oder pathologischem Standpunkte betrachten wolle, also unter Hyrtl oder unter Rokitansky. Ich kann das zunächst nicht beantworten. Wer zum erstenmal ein Pfauenschwänzchen unter den Tauben beobachtete, würde leicht auf die Meinung kommen, hier einer pathologischen Bildung gegenüber zu stehen. Aber das Pfauenschwänzchen ist eine wohl charakterisierte Taube. — Jedenfalls ist es eine neue Menschenrasse.

Sie nennen sich Symbolisten. Das heißt: sie wollen damit sagen, daß sie nicht sie sind, sondern etwas anderes. Daß ihre Erscheinung, ihr Körper nicht sie sind, sondern nur das Symbol von ihnen. Daß hinter ihnen etwas anderes steckt, dem gegenüber der symbolische Körper als eine verhältnismäßig geringfügige Sache erscheint. Daher auch ihre Gemeinschaft, ihre Zusammengehörigkeit, ihre Unität. Denn während sonst Körper sich doch nicht — oder nur schwer — vereinigen können, sind

* Unsere Leser wissen, daß Oskar Panizza, der Verfasser dieses Aufsatzes aus der „Gegenwart", jüngst wegen Gotteslästerung und Unanständigkeiten, die in einer seiner satirischen Schriften gefunden wurden, zu nicht weniger als einem Jahre Gefängnis verurteilt worden ist, ohne Umsturzgesetz. Wir kennen die fragliche Arbeit noch nicht, sind also nicht imstande, über die Motivierung des Urteils zu sprechen, das für einen jungen und gebildeten Schriftsteller eine überaus harte Strafe bedeutet. Doch werden wir wohl auf die vielbeachtete Angelegenheit noch zurückkommen. **Kw.-L.**

Digitized by Google

sie, da sie nur den hinter ihnen stehenden psychischen Faktor betonen — „transzendentales Subjekt" würde du Prel sagen — eine Einheit, z. B. eine Kugel, dem gegenüber das äußere Zerfallen in Individualitäten eine Zufälligkeit ist.

Die Symbolisten sind meist Schriftsteller, Künstler, Dichter, Philosophen, Musiker — aber auch gewöhnliche Menschen. Die Gruppe kann gegenwärtig in München, im nordwestlichen Viertel gut beobachtet werden. Ich mache aber gleich hier auf eine Schwierigkeit aufmerksam, für den Fall, daß Zoologen oder Besitzer von Naturalienkabinetten sich zu einer Nachprüfung des hier Gesagten entschließen sollten: da die Symbolisten ihre sinnliche Erscheinung als etwas ihrem Werte nach Nicht-Sinnliches, Symbolisches, Anders-Bedeutendes auffassen, so muß auch alles, was unter diese sinnliche Sphäre als Äußerung ihrer leiblichen Erscheinung fällt, anders gedeutet werden, nämlich: symbolisch. Wenn also z. B. ein Symbolist singt:

„Die Rose duftet durch den Garten
Und Ambraduft erfüllt das Haus . . ."

so darf ja nicht erwartet werden, daß Rosenduft vom Garten hereindringt, daß überhaupt Rosen im Garten sind. Um Gotteswillen nicht! Auf solche Mißverständnisse sind alle die unrichtigen Berichte zurückzuführen, die bisher in die Literatur und Zeitungen gedrungen sind. — Wie soll man denn dann die Wendungen der Symbolisten überhaupt verstehen? — Dazu gehört eben symbolische Auffassung, Vorbereitung und esoterischer Sinn. Es ist wie mit der Wagnerschen Musik. Den „Tannhäuser" verstand jedermann; man wußte, um was es sich handelte, und was die Musik ausdrücken wollte. Den „Tristan" verstand bei seinem erstmaligen Auftreten fast niemand, weil man ihn nach dem Hopsassa des Verdi, nach Mozartschen Melodien, meinetwegen nach dem „Tannhäuser"-Marsch registrieren wollte. Der esoterische Klang drang noch nicht bis in die Seele vor. Heute verstehen die Meisten den „Tristan", und die ihn nicht verstehen, behaupten es doch. Die Spät-Wagnerianer sind eben eine ganz neue Menschensorte, und so sind auch die Symbolisten in der Literatur eine neue Menschensorte.

Triffst du nun, freundlicher Leser, den der symbolistische Stachel noch nicht verletzt hat, in Gesellschaft, bei einem ästhetischen Thee, in einem Konzert einen hageren, fast erloschenen Jüngling in düsterer Kleidung, mit crêpe-noir-Kravatte, melancholischen Chopin-Locken und einem Hemdkragen, der das Mondlicht getrunken, so sei auf der Hut, denn gegebenenfalls ist er ein Symbolist. Gehe dann nicht preußisch auf ihn zu und schnarre ihn an: Erlaube mich vorzustellen, mein Name ist Soundso, sondern warte, suche erst seinen Augen zu begegnen — sie sind Gazellen! — Trifft dich dann ein Strahl — keusch wie das Od-Licht — der dir sagt, daß du derjenige bist, derjenige welcher, der Freund, der Ersehnte oder der Adept, der Symbolist-Kandidat, dann tritt näher, dann wirst du sehen, daß diese Lippe, diese meist glattrasierte Lippe — diese Rose — „zu stolz, den Tau des Himmels zu empfangen" — sich dir entknospet und dir, o du Glücklicher, zulächelt — o schweigt, Nachtigallen! — und ein Reflex, vom Kronleuchter geholt, von einem seiner halbentblößten Schneidezähne — sie sind Elfenbein — dich trifft und dich erfrösteln macht . . .

Die Symbolisten trinken kein Bier. Dies gilt auch für die Münchener Gruppe. Die deutschen Symbolisten trinken kein Bier. Liegt allein schon in diesem furchtbaren Satz eine Welt von Kritik, so wird sie noch vervollständigt, wenn ich hinzufüge: Sie trinken nur Thee und den „schlürfen" sie. Der Symbolist ist meist glatt rasiert, weil ihm seine Apollo-Miene dies gestattet. Seine Wangen sind Thäler mit Maiglockenbüschen. Durch seine Augen ziehen die Schatten der Paranoia. Seine Händedrücke sind Schlangen, die sich durchs Gras ringeln, liebliche Nattern. Auf seinen Lippen lächelt der Selbstmord. Niemals hat der Symbolist eine Stumpfnase, niemals einen Rausch, niemals gebraucht er Kernflüche, niemals trägt er schwere Stöcke, mit denen man zuhauen kann, niemals spricht er so laut, daß ihn noch ein Dritter versteht, niemals hat er ein Examen gemacht, niemals hat er eine unbezahlte Rechnung, niemals trägt er Wäsche, die nicht das Mondlicht getrunken.

Die Vertreter der neuen Gruppe sprechen laut von Schelling, erwähnen freundlich Goethe, preisen Böcklin und lieben Platen. Es ist aber sehr fraglich, ob sie wirklich Schelling, Goethe, Böcklin und Platen meinen, da ihre Sprache symbolistisch, und, wie ich schon oben erwähnte, nicht nach ihrem direkten Begriffswert geprüft werden darf. Es ist sogar hundert gegen eins zu wetten, daß, wenn sie von Goethe freundlich reden, sie nicht den Goethe meinen, den wir alle kennen, sondern den Goethe, den sie sich herauslesen, also einen esoterischen Goethe. Denn daß sie ihn nicht als Vorbild verehren können, liegt glatt auf der Hand. Ob sie bei Böcklin mehr als die schöne blaue Farbe im Auge haben, möchte ich bezweifeln. Was sie unter Schelling verstehen, ist um so rätselhafter, weil auch schon vor den Symbolisten, wenn einer sagte, er habe den Schelling verstanden, niemand wußte, was er meinte. Und was sie unter Platen verstehen, was sie darunter verstehen, wenn sie sagen, daß sie Platen lieben, ich weiß nicht, was sie damit meinen.

In himmelblauen Plüsch-Schlafröcken von weichster Seide, die in geistlichem Schnitt bis auf die Ferse reichen, und deren herzförmiger Ausschnitt oben den nackten Hals — o weißer Schwan! — umschließen, ruhen diese Göttlichen zuhause auf weichunterlegten Lutherstühlen oder auch auf Dreifüßen, den himmlischen Kopf leicht auf die Seite geneigt, in der langen, bleichen, weißen Hand den schlanken Kiel, und mit dem Ausdruck leichenhaften Empfindens im wächsernen Antlitz, auf den ausgesogenen Lippen die Lieblichkeit des mißglückten Selbstmordversuches, hauchen sie auf die elfenbeinerne Schreib-Unterlage:

„— du müßtest mir durch die Gemächer schreiten — —"*

Oder:

„Owe war sint verswunden alliu miniu jar!"

oder ein Zitat aus Baudelaire:

„O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, o Mort!"

Sonst? „Was schreiben sie sonst?" — Was sollten sie sonst schreiben? Sollten sie denn sonst Etwas schreiben?! — „Wie geht das Gedicht weiter?" — Welches Gedicht? — „Du müßtest mir durch die Gemächer schreiten." — Ist es denn ein Gedicht? — „Es steht doch als Gedicht dort. Reimt es sich denn oder hat es Rhytmik?" — Nein! — „Also ist es doch kein Gedicht!" — Eine Zeile! — „Was folgt denn nach der Zeile?" — Nichts! — „Was kommt denn vorher?" — Nichts! — „Ist es denn der Anfang des Gedichts?" — Der Anfang! — „Und wie geht es weiter?" — Es geht nicht weiter! — „Wie schließt es denn?" — Es schließt eben so! — „Und was steht zwischen Anfang und Schluß?" — Nichts! — „Was steht denn auf der vorhergehenden Seite?" — Nichts! — „Und auf der folgenden?" — Nichts! „Ist es denn das ganze Gedicht?" — Das ganze Gedicht! — „Was steht sonst noch auf der Seite?" — Die Seitenzahl 101.

---

* Fritz Cassirer, „Edgar", eine Dichtung. In 100 Exemplaren gedruckt. Nr. 22, 101 Seiten. Druckort? Keiner! (Reichspreßgesetz vom 7 Mai 1874 § 6.) Verlag? Keiner! (Reichspreßgesetz vom 7. Mai 1874 § 6.) Vertrieb? R. Loebell, München, Theresienstraße 55. Papier? Feinstes Elfenbeinpapier. Wieviel pagina? Hundertsechs. Davon bedruckt? Siebzig. Von den bedruckten wie viel zur Hälfte leer? Einundfünfzig. Lettern? Für die Überschriften Fraktur, für den Satz Schwabacher, für den Umschlag Antiqua.

Digitized by Google

Eine der Hauptbeschäftigungen der Symbolisten ist das Sterben, und mit wahrer Inbrunst ergeben sie sich dieser grausamen Übung:

„Manchmal gehe ich zur Folterkammer
Die aus schwarzem Eisen ist
Meine stille Freundin zu besuchen
Die aus schwarzem Eisen ist
die eiserne Jungfrau

Fridolin, mein lieber Trautgeselle,
Hülle meine Ohnmacht, trage
Mich im Blute meiner roten Wunden
Aus der schwarzen Kammer weg
von der eisernen Jungfrau

Denn nun kann ich schöne Lieder singen
Mich und Dich gar tief zu rühren
Nun im Blute meiner roten Wunden
Jubl' ich wie ein Sommervogel.
Dank! eiserne Jungfrau!"*

Über das Verhältnis der Symbolisten zum Weib habe ich die genauesten Forschungen angestellt, aber leider nichts in Erfahrung bringen können. Kein Klatsch, keine Indiskretion, kein Ehebruch, kein breach of promise, geschweige ein uneheliches Kind. In der ganzen vorhandenen Literatur, soweit ich ihrer habhaft werden konnte, kein echtes, ehrliches Liebesgedicht. Bei einem Dutzend der Ergüsse weiß man nicht, an wen sie gerichtet sind, da die vermaledeite Einrichtung der deutschen Sprache die Feminin Endung bei Eigenschaftswörtern und participia perfecta nicht erkennen läßt. An wen ist es z. B. gerichtet, wenn Stefan George singt:

„Lauschest Du des feuers gesange
Lagert sich neben dein knie meine wange
Mit zagen geniesst sie dein zartes warm

Ihre kühne flammende röte
Fürderhin mir deine nähe verböte
Ich bin in dem himmel ein sklav dem harm

Legst in mitleid du mir die haare
Einzige Lohnung! und oft noch in fahre (?)
Verharr ich vor deinem erhabnen stolz . . ."**

oder wenn Cassirer — nebenbei gesagt der Begabteste neben Dauthendey — klagt:

„Als ich Dich hielt in der Nacht und Dein Herz schlug an meinem Herzen —
Als ich Dich fühlte in jener Nacht und meine Wange fühlte die zarte Feuchte deiner Wange —
Als in jenen Stunden mein Finger Dich zu erraten suchte — —
Da, eng Dir verbunden, wagten meine Lippen nicht schüchterne Frage.
Doch siehe! ich fühlte ich fühlte — —: Daß Du mich nicht liebtest.
Zu Eis glaubte ich würde das klopfende Herz in mir und wie einen Schrei fühlte ich meine Einsamkeit.
Aber nächtens, auf einsamem Lager, darf ich da nicht — nicht wahr? — Dann darf ich träumen, Du trätest zu mir an mein Lager?
und Deine engelländischen Finger besänftigen die schwarzen Locken meines Hauptes?
oder legten aus der Stirne mir die schwarzen Haare feucht vom Schweiße geheimer Ängste? — —
Denn ich bin, mußt Du wissen, sehr verlassen."***

Auf der anderen Seite muß ich aber ebenso wahrheitsgetreu versichern, daß ich kein Gedicht getroffen habe, welches direkt an einen Knaben gerichtet gewesen wäre. Wie dieses Fischgeschlecht sich fortpflanzt, ist noch nicht eruiert.

Geheimnisvoll, wie ihre erotischen Beziehungen, ist auch alles übrige an diesem merkwürdigen Geschlecht. Wo sie ihre Bücher drucken lassen, niemand weiß es. Wo sie das körnige Papier hernehmen, gemischt mit Sandelholz, niemand weiß es. Das Elfenbeinpapier von Fritz Cassirer bringt die Papier-Grossisten, denen ich es zeigte, außer sich. Kein Verleger verlegt sie. Kein Drucker druckt sie. Kein Reichspreßgesetz straft sie. Die „Blätter für die Kunst", der Versammlungsort ihrer gemeinsamen Seele, erscheinen nirgends, sie haben kein Titelblatt, tragen als Band- und Heft-Nummer die tollsten Zeichen, und auf dem Umschlag wird jeder gewarnt: „Der Leserkreis dieser Zeitschrift ist ein geladener!" Man glaubt allgemein, die Hefte werden auf dem Meere gedruckt, zwischen Norwegen und der deutschen Nordseeküste. Die Reihenfolge der Verse und Worte macht den Eindruck, als wäre nur jedes zweite oder dritte Wort irdischer Provenienz, der Rest dagegen in der vierten Dimension gelegen, wo wir groben Irdischen sie eben nicht sehen, und daher die Gedichte nicht verstehen, z. B. wenn Stefan George singt:

„In alte lande laden bogenhallen
Schlanke kolonne
Und licht in dem getragne stroten schallen
Dort sog ich sonne
Nach einer flucht aus feuchter drachen krallen

Am rand der gärten riss mich eine nadel
Theerose gelbe rose
Mit sattem schmelz und ohne weissen tadel
Mächtige mildelose
Schon tropfen tau beklömmen ihren adel

Zu früh noch will ich mich am wolgeruche
Erster veilchen beleben
In heissen häusern ich sie spärlich suche
Ihr in die nähe zu schweben
Erlös ich freunden duft aus meinem tuche."*

Dort, in jener vierten Dimension, liegen offenbar auch die Interpunktions-Zeichen und großen Buchstaben, die hier fehlen. Wir machen alle deutschen Regierungen, auch wenn das „Umsturz"-Gesetz nicht zustande kommen sollte, nachdrücklichst auf diese gefährliche Sorte moderner Rosenkreuzer und Illuminaten aufmerksam, die auf der einen Seite von einer „höchsten Freiheit der Bewegung" reden**, auf der anderen Seite durch ihren Wortführer Paul Gerardy verkünden, sie seien „keine Sittenprediger und lieben nur die Schönheit die Schönheit die Schönheit." ***

Ich besann mich und besann mich. Ich wollte der Sache auf den Grund kommen. Mit all meiner naturwissenschaftlichen Methode, mit der ich die Anatomie, die Physiologie, die Fortpflanzung, die Erotik und die literarischen Künste dieser neuen Sekte ergründet zu haben glaubte, blieb ein bitteres Gefühl in mir zurück, daß ich nicht auf den Grund gekommen sei, daß ich die wahre geistige Sphäre dieser „Schönheits"-Enthusiasten nicht ganz erfaßt hätte. — Und ich ward fortgetragen im Geiste. Und siehe, ich sah einen schlanken Tempel mit glatten Marmorsäulen, eingehüllt in Epheu, verborgen im Dunkeln, wie sie auf Cythere stehen und dem Adonis geweiht sind. Von fern her glänzte das blaue Meer, und ich hörte das Aufschlagen der weißen Wellenkämme. Und der Engel, der mich geleitet hatte, trat zu meiner Rechten und sprach: Tritt näher. Und ich trat näher. Und siehe, ich sah zu beiden Seiten des weißen Portals, welches griechisch gebaut war und herausleuchtete aus dem Ginster wie die Schneehäupter des Hebron aus dem Nachthimmel, zwei nackte Knaben, die waren köstlich gebaut und auf ihren Stirnen lag Lieblichkeit. Und trugen Tafeln in den Händen; darauf stand „Anmut" und „Schönheit". Und ich stieg hinauf die Treppen und kam hinein und siehe, es waren da keine Fenster; der Bau ringsum geschlossen, also, daß niemand hinein sehen konnte. Und ringsherum in der Runde, ein weniges von der Wand entfernt, standen zwölf Säulen aus Jaspis, die glänzten

---

* Fritz Cassirer a. a. O. S. 85.
** Stefan George, Pilgerfahrten. Wien, Verlag der Blätter für die Kunst. S. 11.
*** Fritz Cassirer a. a. O. S. 37.

* Stefan George a. a. O. S. 15.
** Blätter für die Kunst (ohne Verlag). Zweite Folge, Band I, S. 1.
*** a. a. O. Zweite Folge, Band IV, S. 113.

Digitized by Google

wie die Morgenröte, mit Akanthus und Weinlaub in den Kapitälen, und trugen die Kuppel. Und von oben goß blutrotgefärbtes Sonnenlicht in die Mitte des Saales. Und der Estrich war gedielt und gebohnt mit Symbolen, die ich nicht nennen darf, und glänzte heftig. Und der Engel schritt mir voran und ging für mir. Ich aber folgte. Und der Engel sprach: Komm und siehe! Und ich kam, und siehe, da war gebaut in der Mitte ein Opferaltar, der war aus einem einzigen Stück. Und war weiß. Und auf dem Block lag ein Kissen aus weißem Atlas, genähet mit Seide. Und auf dem Kissen lag ein Haupt, das war frisch abgeschnitten. Und blutete heftig. Und es lief herunter über den Atlas und färbte ihn rot. Und lief auf den Block von weißem Marmor. Und rieselte herunter auf den Boden. Und das Haupt leuchtete in jünglinghafter Reinheit und war tadellos wie eine köstliche Leiche. Die Stirne geglättet in Schönheit und frei von den Furchen des Gedankens. Die Schläfe weiß wie Alabaster und mit dem blauen Geäder des Granits. Die Nase glatt und tadellos gebaut wie eine Lilie. Und war nichts Jüdisches an ihr. Die Locken weich und wallend wie Antinous-Locken. Auf den bleichen Wangen lag Lieblichkeit wie Maiblumenbüsche. Und von den blutleeren, geöffneten Lippen lächelte die Freude des gelungenen Selbstmords.

Und ich wandte mich zum Engel und frug: Was bedeutet es? — Und der Engel antwortete: Es ist das Haupt des deutschen Symbolismus! — Ich verwunderte mich aber und sprach: Ist es das Haupt von Otto Erich Hartleben? — Und der Engel verneinte. — Ich ärgerte mich aber, daß es nicht das Haupt von Otto Erich Hartleben war. Und frug wiederum und sprach: Ist es das Haupt von Paul Gerardy (Berlin)? — Und der Engel verneinte — Oder das Haupt von Dauthendey (Norwegen)? — Oder von Stefan George (Paris)? — Oder von Loris (Wien)? — Oder von Fritz Cassirer (München)? — Und der Engel wandte sich zu mir und sprach: Es ist nicht das Haupt dieses oder jenes. Es ist das Haupt des deutschen Symbolismus. Denn sie sind alle eins. Und warum ist das Haupt des deutschen Symbolismus abgeschlagen? — Die symbolistische Dichtung gedeiht nur im Augenblick des Selbstmords, wie geschrieben steht: „Denn sie sind keine Sittenprediger, sondern lieben nur die Schönheit die Schönheit die Schönheit." —

Oskar Panizza.

Theater.

* Das **Aus-, An- und Umziehen auf der Bühne** spielt eine immer größere Rolle in unserer staatlich protegierten Lustspielerei. „Schon bald kein Stück mehr", sagt A. Seidel in einer Kritik, in dem nicht mindestens einer (oder eine) halb ausgezogen auf der Bühne erscheint; sogar in dem hoftheaterfähigen »Wohlthäter der Menschheit« muß man in der Morgenwaschszene des Dr. Martin diese schlechte Konzession an eine noch schlechtere Zeitstimmung ruhig mit hinnehmen und nächstens werden wir ja wohl noch erleben, daß Männlein wie Weiblein in Unterhosen und Unterröcken dem Publikum ihre p. t. Blößen voragieren." Das neueste in diesem Genre ist ein „Soubrettenscherz", „der Floh", der im Berliner Apollotheater die Herzen erhebt. Es handelt sich um eine verheiratete Frau, die ihrem Verführer entgegeneilen will. Weitere Inhaltsangabe nach dem »Kleinen Journal«: „Aber im Begriff, die Schwelle des Boudoirs zu überschreiten, in dem sie bisher ihre Tage schuldlos durchträumte, zuckt Madame schmerzlich zusammen; der Stich eines Flohes hat die bereits in Gedanken in sündhaftem Genusse Schwelgende zur rauhen Wirklichkeit zurückgeführt. Sie beginnt in nervöser Hast nach dem unbequemen Störenfried zu suchen. Während draußen vor ihrem Fenster der nach ihren Umarmungen Schmachtende wiederholt das verabredete Zeichen gibt, durchwühlen ihre schlanken Finger hastig die intimsten Toilettenstücke und zeigen den profanen Augen Gegenden, von denen, wie schon Schiller in seinem Gedicht »Die berühmte Frau« sagt, der Gatte billig allein nur sprechen sollte. Endlich, nachdem Madame sich bis an die Grenzen der Möglichkeit dekolletiert, gelingt es ihr, in dem allerintimsten Toilettenstück mit angefeuchteten spitzen Fingern den Quälgeist zu erwischen. Sie hält ihn triumphierend in die Höhe und während sie mit angehaltenem Atem vergeblich auf das verabredete Signal vor ihrem Fenster lauscht, künden die Silbertöne einer Uhr ihr die Zeit, zu der das Stelldichein stattfinden sollte. Sie eilt, die herabgesunkene Robe aufraffend und sich schamhaft verhüllend, den Gefangenen fest zwischen den Fingern, zum Fenster; dort geht der junge Galan die Straße hinunter, die Zeit ist ihm zu lang geworden und er eilt vielleicht zu einem anderen Rendezvous." Die Obrigkeit, die bei literarischen Werken so leicht böse wird, hat hier gegen die Aufführung nichts einzuwenden.

* Die **ungewollte Satire** über unsere Kunstpflege, die wir aus einer amerikanischen Zeitung brachten, hat ein Gegenstück fürs Theater erhalten durch den Direktor Possart. Auf einem Bankette des Deutschen Bühnenvereins hat dieser nämlich den Hofrat Pollini, geb. Pohl, folgendermaßen bedichtet:

„Und 22 Jahre sind verflossen,
Daß rastlos unermüdlich auf der Wacht,
In ehrlichem Bemühn er unverdrossen
Zum Bühnen-Weltmarkt diese Stadt gemacht!
Vier Bühnen nun in sicherem Betriebe
Beherrscht er heute in der Hansa-Stadt u. s. w."

Gewiß, man kann die Sachlage nicht bezeichnender schildern.

Musik.

* **Wichtigere Musikaufführungen.**

Berliner Brief.

Endlich hat die Berliner Oper eine Neuigkeit gebracht. Es ist Wilhelm Kienzls Oper „Der Evangelimann". Der Stoff entstammt als wahre Begebenheit den Erzählungen „Aus den Papieren eines Polizeikommissärs" von Dr. Leopold Florian Meißner und ist von Kienzl selbst mit Geschick dramatisch verarbeitet worden. Der erste Akt spielt 1820, der zweite 1850. Der erste führt die merkwürdige Begebenheit selbst vor, der zweite ihre Folgen. Es sind zwei Brüder, von denen der eine, Johannes, ein Streber und Intriguant ist, der andere, Mathias, ein demütiger und frommer Jüngling. Dieser Jüngling hat nichts und ist nichts — verliebt sich aber in die Tochter des reichen Verwalters vom Kloster St. Othmar in Niederösterreich, wo der erste Akt spielt. Der Vater wird darob wild und kündigt ihm. Aber sie hält an ihm fest, auch da der intriguante Bruder ihr nachstellt und sie verführen will. Dieser gerät denn in großen Zorn, und, als er einmal das Liebespaar in einer Laube beisammen findet, steckt er Feuer an. In der Verwirrung des Feuerlärms wird aber Mathias festgenommen und bald in den Kerker geworfen. Seine Schuld scheint klar zu sein.

Dreißig Jahre später. Johannes ist reich geworden und liegt in Wien darnieder, des Sterbens gewärtig. Die unglückliche Braut ist längst in das selbstgewählte Grab gestiegen. Eine treue Freundin, Magdalena, pflegt Johannes. Da zieht eines Tages ein Evangelimann mit Bibel und Gesang durch die Stadt, und die Kinder hören ihm zu, wenn er von denen singt, die selig sind, weil sie verfolgt werden. Es ist Mathias, der zwanzig Jahre unschuldiger Kerkerhaft verbüßt hat. Magdalena erkennt ihn. Aber noch ist das Rätsel des Missethäters ungelöst. Johannes gewinnt Vertrauen zu dem herzenbezwingenden Sänger. Was er noch niemandem gesagt: ihm enthüllt er es, ihm gesteht er seine Schuld — seinem eigenen

Digitized by Google

Brüder. Und statt der Seelenruhe, die er vor dem Tode sich ersehnte, geht er ungewollt der Aufregung dieses Wiedersehens entgegen. In einem furchtbaren Augenblick erkennen sich die Brüder. Aber das milde Licht der Versöhnung leuchtet über der Schlußszene. Alle haben sie ja ausgekämpft, und im Bewußtsein, daß ihm verziehen wurde, stirbt Johannes.

Der Stoff, welcher an dramatischen Momenten so reich ist, wurde nach allen Seiten ausgenutzt. Die Volksszenen im ersten Akt und die Kinderszenen im zweiten sind wichtige Episoden. Die Stimmungsmalerei im Wirkungskreis der Magdalena ist breit und eindringlich. Es ist eine Bühnenspannung bis zu dem reinigenden Gewitter, da sich die Brüder wiedersehn. Die gemütvollen Erinnerungen an die Jugend ziehen aus der dreißigjährigen Lücke einen wirkungsvollen Rahmen für den zweiten Akt. Es ist ein geschickt aufgebautes Volksstück.

Und so ist auch die Musik. Sie ist nirgends allzu polyphon, nirgends aufrüttelnd neuerungssüchtig. Ohne abhängig zu sein, fließt sie in den leichten Geleisen moderner natürlicher Empfindung. Die humoristischen Szenen bringen besonders beachtenswerte glückliche Gedanken. Ein gemütvoller, echt deutscher Stoff ist nicht, wie es Mascagni bei den „Rantzau" that, in den Bombast rauschender Leidenschaft getaucht. Er ist einfach und deutsch behandelt worden. Hat man bei „Hänsel und Gretel" eine Polyphonie zu genießen, welche in dem schlichten Märchenstoff nicht gegeben ist, so ist hier das Gleichgewicht zwischen Text und Musik ein gerechtes. Es ist keinerlei Affektion, um so echteres pulsierendes Leben. Von Wagner lernte Kienzl die musikalische Formgebung, aber von den Italienern lernte er auch die strammste dramatische Fassung. Die Musik ist wie der Text volksmäßig.

Der reiche Stimmungsgehalt und die einfache Sprache gewannen dem Werk einen ausnehmend starken Erfolg. Insbesondere waren es die so glücklich erfundenen Kinderszenen des zweiten Aktes, die ungeteilte Bewunderung hervorriefen. Hier liegt auch der besondere dichterische Wert der Bearbeitung. Daß der schwer geprüfte Evangelimann gerade aus dem Kindermunde es hören muß, daß sie „selig sind, die Verfolgung leiden", ist ein feiner Zug. In diesen Szenen herrscht eine bezwingende, einheitliche Stimmung, so zu sagen jene spezifisch österreichische, leise sentimental angehauchte Gemütsinnigkeit, die sich auf der Basis lustiger Volksweisen eigentümlich entwickelt. Die Kindergruppe um Magdalena und den Evangelimann wird ein bleibendes deutsches Bühnenbild werden. Es ist oft wie ein auferstandener Lortzing. Und es kann nicht fehlen, daß dieses Werk als deutsche Volksoper sich die Herzen aller derer gewinnt, die von dieser Gattung noch eine große Zukunft erwarten.

Die Inszenierung konnte gewisse Berlinismen, wie z. B. einen unpoetischen Mond, nicht bleiben lassen. Um so verdienstlicher war die Leitung der schwierigen Orchesterpartie unter Dr. Muck. Bulß als Johannes ist erwähnenswert.

O. Bie.

Dresdener Brief:

Im Dresdener Hoftheater ist am 4. Mai eine neue Oper zum erstenmale aufgeführt worden: „Attila", Oper in drei Akten und einem Vorspiel von Adolf Gunkel, Textverfasser war Karl Dibbern. Die Dresdener Hofoper, an der bekanntlich ein Weber und Wagner wirkten (freilich beide sind „lang' schon tot"), kümmert sich heutzutage nicht eben viel um ihre hundertjährige weltberühmte künstlerische Überlieferung: pro domo-Abende von Erstaufführungen heimischer Opernfabrikate pflegen ja glänzende Kassenergebnisse zu erzielen. Man hat fröhlich und ohne Zaudern in den letzten Jahren in Dresden geborene Eintagsfliegen von Opern und Operchen der Herren Kaskel, Reinhold Becker, Grammann, Meyer-Hellmund u. s. w. aufgeführt, die oben genannte reiht sich ihnen würdig an. Der Komponist, Herr Gunkel, ist ein begabter Kammermusiker der Dresdener Hofkapelle, dessen Oper an der Stätte seines Wirkens immerhin eben so aufführungsberechtigt war, wie die „Zwei Komponisten" des, wenn auch stattlicher situierten Hofkapellmeisters Hagen oder der Einakter „Marga" des Korrepetitors Pittrich. So lärmend und äußerlich stürmisch erfolgreich wie bei diesem letzten widerwärtig aufdringlichen Hausfeste dürfte es aber noch niemals im Dresdener Hoftheater hergegangen sein: es lag eine zirkusartige Würdelosigkeit in dem ganzen Spektakel.

Was nun diese neue Oper selber betrifft, so reicht sie, um mein Urteil kurz zu fassen, an Reinhold Beckers „Frauenlob", über welches Werk ich hier seinerzeit berichtet habe, nicht heran, was viel oder wenig besagen will — je nachdem. Wird dort bloß Wagner und Neßler wie Wein und Sodawasser in unschädlicher Mischung mit Liedertafel-Stimmung kredenzt, so muß man hier eine ganze Musterkarte verschiedener Liköre der Marken Meyerbeer, Goldmark, Neßler, Mascagni und — Wagner durchprobieren, und wenn man darnach über den Stil dieser Oper nachdenkt, wird einem zu Mute wie weiland jenem, der drei Tage im schwarzen Walfisch zu Askalon saß. Das bischen Wagnerisches ist freilich bloß aufgenageltes Lattenwerk, das Innere des Hauses zeigt den altbekannten „großen Oper"-Prunksaal Meyerbeer-Goldmarkischer Stillosigkeit. Und es geht toll her darin: brünstige Sinnlichkeit, weitläufiges Schaugepränge, farbenprächtige Um- und Aufzüge, schlau im Meyerbeerschen Sinne angewandtes Ballet, jeder wichtigere Darsteller hat seine eingeschmuggelte Schlagernummer — u. s. w. Dies alles wurde in der Besprechung eines der gelesensten Dresdener Blätter, wie auch in auswärtigen Korrespondenzen, als „Vorzug" des Werkes mit Begeisterung gepriesen. Der Musik Gunkels ist aber nicht abzusprechen: geschickte Mache, Formbeherrschung, koloristische Begabung mit tüchtiger Fähigkeit, die modernsten vokalen und instrumentalen Mittel des Ausdrucks wirksam anzuwenden. Gunkels hier vielgerühmte melodische Erfindung wirkte auf mich am Mißlichsten. Sie bewegt sich zumeist auf den Geleisen Neßler-Meyer-Hellmundscher Trivialität — abwechselnd Liedertafel-, Ländler- oder Marschton: auf einen originellen, in seinem Kerne gediegenen, bedeutenden motivischen Einfall bin ich nicht gestoßen.

Der durch und durch epische Stoff ist schlecht und recht zur Operkomposition hergerichtet worden, so gut es gehen wollte. Das Archaistische der Sprache — vom wagnermäßigen Stabreim abgesehen — ist mehr dem Urheber-Dichter, Dahn, anzurechnen, dessen Romane die Handlung ja entnommen ist. Nach einer kurzen Orchestereinleitung sehen wir im „Vorspiel", wie die Heldin der Oper, die schöne Ildicho, eine edle thüringische Fürstentochter, mit ihrem Jugendgeliebten Dagar im heiligen Eichenhain feierlich verbunden wird. Eine hübsche, pastoral gehaltene Musik erklingt dazu (Frauenchöre, Männerchöre abwechselnd). In den Liebesgesängen der beiden glücklich Vereinten stößt man auf Anklänge an das Liebeslied der „Walküre" und an den Waldvogel im „Siegfried". Aber es ist erforderlich, daß der mächtige Weltherrscher Attila, dem auch Thüringen unterthänig ist, diese Ehe anerkenne. Daher spielt die weitere Handlung im Feldlager Attilas in Pannonien, an den Ufern der Donau. Attila und sein ganzer Hofstaat wird uns hier zunächst zu Beginn des ersten Aktes vor Augen gestellt. Da nahen dann die Liebenden, geführt von Ellak, dem Sohne Attilas, der sich auf den ersten Blick in die schöne Ildicho verliebt hat. Die letztere sehen und gleichfalls sofort in heißer Leidenschaft zu ihr zu entbrennen, das geschieht auch dem Vater, der nie vorher, obschon er einen ganzen Harem voller Weiber (wenn auch in der Oper nur drei) besitzt, die Macht wahrer

Digitized by Google

Liebe empfunden hat. Dagar soll Ildicho dem Attila abtreten, weigert sich jedoch aus begreiflichen Gründen, ja schleudert sogar aus Zorn schließlich seinen Speer gegen Attila. Allgemeines Entsetzen. Damit schließt der Akt wirksam. Ein „Zwischenspiel" leitet darauf zum Schlußakt über, worin die drei eifersüchtigen Frauen Attilas Ildicho, die Nebenbuhlerin nach ihrer Auffassung, beseitigen wollen, Ellak jedoch schließlich dazwischen fährt und Ildicho beschützt. Katastrophe des Schlußaktes: Ildicho erdrosselt mit ihren langen deutschblonden Haaren in der Nacht den Attila, der sie zur Liebe (in der Auffassung, wie es da heißt: „Das ist die Liebe des dunklen Manns, Sehnsucht nach schneeigen Gliedern!") brutal vergewaltigen will und sich, um Mut dazu zu haben, vorher vor ihren Augen berauscht. Gleich darnach dringen natürlich die Germanen siegreich ins Lager ein, Dagar voran, der seine Ildicho nun wieder erhält. Beide werden auf den Schild gehoben und ihnen wird jubelnd gehuldigt. Jeder Aktschluß und einzelne Abschlüsse wichtigerer Szenen sind gestaltet mit mächtigen, weit ausholenden dramatischen Ensembles, in denen der Komponist sein Bestes geleistet hat.

K. Söhle.

* Musikliteratur.

Johann Strauß. Ein Lebensbild von Ludwig Eisenberg. (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 4 Mk.).

Eine etwas breit ausgesponnene unterhaltende Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Jubiläums unseres weltbekannten Walzerkönigs, nichts weiter. Das volle 368 Seiten lange Buch liest sich wie ein ununterbrochener feuriger Panegyrikus, was wohl an einer solchen Festschrift nicht groß kritisch zu beanstanden ist. Seinem Helden und allem, was mit ihm zusammenhängt, so ausgiebig wie möglich zu huldigen, darin besteht ja die Sonderthätigkeit eines Panegyrikers. Freilich, der treffliche, volkstümliche Großmeister des Wiener Walzers, den alle Welt liebt, den Richard Wagner „den musikalischsten Schädel der Gegenwart" genannt hat, den ein Brahms mit seiner Freundschaft ehrt, hätte schon eine etwas tiefgründigere Arbeit, eine wirkliche Biographie verdient, die sachlich anregender dareinschaute und mehr auf Belehrung als auf Plauderunterhaltung hinausliefe.

Das Buch zerfällt in zehn Abschnitte mit folgenden Überschriften: Die Stadt des Walzers, Johann Strauß, Vater, der Walzerkönig, Ein Thronprätendent, Johann I., Johann II., Geflügelte Walzer, Die Eroberung der Bühne, Im Sturmschritt, Das vierzigjährige Künstlerjubiläum, Die Lockungen der Oper und Johann Strauß als Mensch. Da Meister Strauß bisher aus Bescheidenheit, wie im Vorwort erzählt wird, stets allen in- und ausländischen Biographen jede Auskunft über seine Person verweigert hat, sie demnach auch dem Verfasser vermutlich vorenthalten hätte, so glaubte dieser bei Abfassung seines Buches als ein rechter Journalist von heute, der sich zu helfen weiß, eine regelrechte „Enquête" anstellen zu müssen: „um, fern von aller persönlichen Kritik, Stimmen, welche den Geschmack ihrer Zeitgenossen leiten, sprechen zu lassen und ein Werk zu schaffen, das ein getreues, nichts verschweigendes Bild des Pfades giebt, auf welchem der Knabe dahingewandelt, bis der gereifte Mann und Künstler an ein Ziel gelangte, welches zu erreichen nur wenig Sterblichen vergönnt ist." Die gesammelten Stimmen, die also nach Ansicht des Verfassers „den Geschmack ihrer Zeitgenossen leiten", sind sehr bezeichnender Weise die der folgenden Herren: Paul Lindau, der sich in seiner Strauß-Bewunderung auf die sehr bunte Reihe der Pianisten Moritz Rosenthal, Tausig, Rubinstein, Löwenberg, Josephi und Grünfeld beruft; ferner Reisenauer, Rubinstein („»Ich verfolge ihn [Strauß]«" — das sind die eigensten Worte des Klavier-Titanen ohne Gleichen — »seit seinen frühesten Anfängen und habe immer warme Verehrung und Begeisterung für seine Musik an den Tag gelegt«), ferner Hermann Levi, Heinrich Ehrlich, Moszkowsky, Moritz Rosenthal (der vom Verfasser „ein Denker unter den Pianisten" genannt wird!), Max Nordau, Georg Ebers, Julius Stettenheim, Isidor Fuchs und noch einige andere, so Heyse, Mottl, Defregger. Gerade nötig ists ja wohl nicht, daß man auf die verba dieser magistrorum schwört. — Besonderes Interesse, weil Einblicke in das Gemütsleben Johann Straußens, gewähren verschiedene mitgeteilte Briefe von ihm an Verwandte und Freunde.

S.

* **Vom Schaffen des Musikers** spricht Wilhelm Kienzl in der „Neuen Deutschen Rundschau". Neues über das Wesen der Sache erfahren wir dabei nicht; Kienzl findet es unzart und zwecklos, dem Werdevorgange hier nachzuforschen. „Das dem Nichtkünstler Verständliche am Schaffen wird immer nur das rein Materielle, Profane davon sein. Und dies ist nur die mit der Welt in Berührung kommende Außenseite des Tempels, in dessen Inneres kein Ungeweihter treten darf, also wieder nicht das dem Fürwitze so interessant dünkende Geheimnis des Künstlers selbst." Da stehen wir nun auf einem andern Standpunkte und dürfen uns nicht mehr wundern, wenn uns Kienzl nicht allzuvieles gibt. Immerhin ist seine Plauderei lesenswert, genug, um einiges daraus auch herzusetzen. „Ich muß gestehen, daß mich, den Selbstschaffenden, der Anblick Beethovenscher Skizzenblätter zwar im höchsten Grade interessiert aber auch vielfach verstimmt hat. Das im Beethovenschen Schaffensprozesse, wie er teilweise sich in den Skizzenblättern zeigt, deutlich hervortretende menschliche Prinzip im Gegensatze zu dem einer unmittelbaren göttlichen Eingebung entspringenden Produzieren Mozarts nimmt der großen Erscheinung Beethovens etwas von ihrem überirdischen Glanze. Man möge mich hierin nur ja nicht mißverstehen, denn ich spreche nicht von der Gestaltung des Werkes, sondern von der allmählichen Hervorbringung der Ideen selbst. Man sehe sich in dem von Gustav Nottebohm herausgegebenen »Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803« die unter tausend Schmerzen einer sehnsuchtsvoll nach dem schönsten und treffendsten Ausdrucke ringenden Phantasie geborenen Ansätze zu dem wundervollen Kanon aus dem »Fidelio« an, welche — vierzehn an der Zahl — von einander grundverschieden sind und teilweise eine unbestreitbare Nüchternheit im Gegensatze zu der herrlichen Schlußgestaltung der Melodie in sich tragen, und man wird begreifen, was ich oben sagen wollte. Wer weiß es nicht, wie ernüchternd ein Blick hinter die Kulissen wirken kann?*

Das Rätselhafteste wird dem Laien stets das Schaffen des Musikers, das sogenannte Komponieren sein. Wie oft wurde ich schon gefragt: »Wie machen Sie denn das, daß Sie einen musikalischen Gedanken festhalten und zu Papier bringen können, und zwar so genau, daß ein anderer ihn gerade so spielen oder singen kann, wie Sie sich ihn gedacht haben?« »Wie, wo und wann kommt Ihnen ein musikalischer Einfall, eine Melodie?« »Wie ist es möglich, für soviel Instrumente und Stimmen, wie sie ein Orchester hat, gleichzeitig zu denken und dies alles notieren zu können?« Auch naivere Fragen kommen vor; z. B.: »Fällt Ihnen zuerst eine musikalische Idee ein und suchen Sie nachher einen Text oder Gedicht dazu oder umgekehrt?« Solchen Fragen gegenüber ist es unendlich schwer, eine richtige und taktvolle

* Das ist natürlich ganz und gar nicht unsere Meinung. Gerade in dieser herrlichen Arbeit beim Schaffen, in diesem Ringen nach immer weiterer Vertiefung und Vervollkommnung sehen wir bewundernswerte Zeugnisse der Größe des Meisters. Unserer Meinung nach kann überhaupt ein „Blick hinter die Kulissen" den Verstehenden nur dann ernüchtern, wenn er ihm Bewundertes als hohl und falsch enthüllt. Es liegt an den Kammerdienern, hat mal ein guter Kopf gesagt, wenn es für Kammerdiener keine Helden giebt.

K.-L.

Digitized by Google

Antwort zu finden, zumal wenn sie den müßigen Frager auch nur einigermaßen befriedigen soll. Weit seltener werden ähnliche Fragen an Maler, Bildhauer oder Architekten gerichtet. Obwohl das Schaffen dieser Künstler in seiner innersten Wesenheit sich nicht von dem des Dichters oder Musikers unterscheidet, glaubt der Laie doch, daß es im Grunde wohl nicht so schwer sein kann, ein Bild zu malen, als eine Symphonie oder Oper zu komponieren. Diese kindliche Ansicht ist aber insofern wenigstens begreiflich, als der Musiker thatsächlich der einzige Künstler ist, der seine Gebilde nicht aus der ihn umgebenden Außenwelt entlehnt, sondern aus seiner Innenwelt . . .

In welcher Weise nun der Tondichter Anregungen empfängt, das ist so verschieden bei jedem einzelnen, wie die Physiognomien oder die Handschriften der Menschen untereinander. Ohne äußere Anregung giebt es kein Schaffen, wenn es auch oft anders zu sein scheint. Es ist ja möglich, daß eine solche Anregung dem Künstler gar nicht zum Bewußtsein kommt, wie dies im Traumzustande der Fall ist. Aber doch bilden stets äußere oder innere Erlebnisse den Anstoß zum Schaffen . . .

Es dürfte interessieren, einiges über die verschiedene Art des Schaffens älterer und neuerer Tonmeister zu vernehmen, sowie auch über ihre Gewohnheiten beim Komponieren und über die äußeren Anregungen, deren sie vorwiegend zum Schaffen bedurften.

Sarti brauchte zur Stimmung ein großes düsteres Zimmer, welches nur von einer Lampe schwach erhellt war. Paër komponierte, während er mit Fremden plauderte, mit seiner Frau stritt, seine Kinder strafte oder mit den Dienstboten zankte, an den größten Werken („Sargino", „Achilleus"). Salieri durchwanderte die belebtesten Stadtteile, stets Schreibtafel und Stift in der Hand haltend, um glückliche Einfälle sofort notieren zu können. Dabei hatte er stets Bonbons im Munde. Gluck mußte, um sich nach Tauris oder in den Erebus zu versetzen, auf einer Wiese sich in frischer Luft den Sonnenstrahlen preisgeben, wo er am Klavier saß und Champagner schlürfte. Cimarosa arbeitete am liebsten in heiterer Gesellschaft und von Lärm umgeben; so z. B. entstand die »heimliche Ehe«. Diese erinnert an Mozart, der sein entzückendes Es-dur-Trio für Klavier, Klarinette und Bratsche während einer heiteren Kegelpartie in der Kegelstätte komponierte (weshalb es auch noch jetzt das »Kegelstatttrio« heißt), oder an Schubert, der viele seiner Tänze und Lieder im Wirtshause mitten in aufgeräumter Gesellschaft entwarf. Paësiello komponierte ausschließlich im Bette, so seine beste Oper „La molinara". Dies erinnert mich an Robert Hamerling, der mich wiederholt mittags im Bett empfing mit der Motivierung, »da besuche ihn die Muse am liebsten«. Dies mag wohl rein physiologische Gründe haben, indem die liegende Haltung des Körpers der Gehirnthätigkeit nicht ungünstig sein dürfte. Hierher gehört die von Schindler übermittelte Thatsache, daß Beethoven die höchsten Inspirationen am frühen Morgen im Bade hatte. Zingarelli, der am Klavier komponierte, las vorher stets einige Seiten aus einem römischen Kirchenvater oder lateinischen Dichter; dann ging aber auch die Arbeit mit Riesenschritten vorwärts. Haydn saß ruhig in seinem Stuhle, wenn er Gedanken faßte, aber er mußte den Ring am Finger haben, den er einst von Friedrich II. erhalten hatte, damit sich seine Ideen schön und klar entfalten konnten. — Über ganz bestimmte Anregungen zu einzelnen Werken wird Verschiedenes erzählt. So berichtet Karl Czerny, daß Beethoven die musikalische Idee zum Scherzo der neunten Symphonie gekommen sei, als er einst im Garten das Gezwitscher der Spatzen gehört habe. Nach anderer Version soll Beethoven lange im Finstern im Freien gesessen sein, wobei ihm von allen Seiten aufglitzernde Lichter das Motiv zu jenem Scherzo eingegeben haben sollen (G. Nottebohm, II. „Beethoveniana", Leipzig 1887).

Von Weber wird erzählt, daß ihn der Anblick von übereinandergestellten Stühlen (!) in einem Gastgarten zum Marsch im »Oberon« inspiriert habe, sowie von Goldmark, daß er den harmonisch und melodisch so eigentümlichen und berückenden Lockruf der Astaroth im zweiten Akte der »Königin von Saba« dem Gesange einer Lerche in Karlsbad abgelauscht habe.

Man lächle über diese Dinge nicht! So extravagant sie sich ausnehmen, so steckt in ihnen doch ein Kern von Bedeutsamkeit. Es liegen hier physiologische Geheimnisse vor, über die man nicht achtungslos hinweggehen darf. Fechner hat in seiner „Psychophysik" so manches Streiflicht auf jene eigentümlichen Dinge geworfen, welche dem nüchternen Menschen Verrücktheiten oder mindestens unlösbare Rätsel dünken. Es muß doch nachdenklich machen, daß fast kein schaffender Künstler ganz frei von solchen Eigenheiten ist, ohne deren Befriedigung er an der Entfaltung seiner schöpferischen Potenz gehemmt ist. Beim Künstler aber und ganz besonders beim Musiker ist das Nervensystem so empfindsam und fein organisiert, daß es auch auf indirekte Einflüsse reagiert, wie es Ideenassoziationen, Erinnerungen, wachgerufen durch an und für sich gleichgültige Gegenstände u. a., sind. Wer entscheidet, welche Kombination von direkten und indirekten Empfindungen und Gedanken bei Richard Wagners eigentümlichen Neigungen ausschlaggebend war? Seine Vorliebe für Seide und Sammt, für Teppiche und Vorhänge und für ganz bestimmte Farben der letzteren gehört hierher. So mußte sein Arbeitszimmer in seinem letzten Heim im Palazzo Vendramin zu Venedig ganz in Rosa schimmern.

Es würde zu weit führen, die vielen Anregungsmittel aller Art zu nennen, deren unsere großen Musiker zum Arbeiten bedurft haben. So viel aber ist sicher, daß sie ihrer bedurften und daß die Art derselben der Individualität jedes einzelnen entsprach. Auf den einen wirkt das Brausen eines Wassers, das Rollen von Wagenrädern, ein maschinöses Geräusch, das Ticken einer Uhr, überhaupt Lärm, anregend, der andere kann nur in größter Ungestörtheit und Ruhe schaffen; der eine braucht die Sonne, den anderen stört sie (z. B. P. K. Rosegger), der eine kann bei Tage, der andere bei Nacht, viele nur morgens, manche nur abends künstlerisch arbeiten, den einen regt das Leben der Natur zum Arbeiten im Freien an, den anderen stört oder zerstreut es; es gibt Komponisten, die nur im Négligé, andere, welche nur in sorgsamster Toilette arbeiten können u. s. w.

Für die Vorliebe zur Nachtarbeit bei Komponisten lassen sich leicht mehrere plausible Gründe finden, so die Ruhe, die Einsamkeit, das Geheimnisvolle der Nacht, vor allem aber der Zustand der gesteigerten Empfindsamkeit und Erregbarkeit des Nervensystems, die der Tondichter im höheren Maße braucht, als jeder andere Künstler. Vom Walzerkönige Johann Strauß ist es bekannt, daß er oft die ganze Nacht durcharbeitet, bis die Sonne aufgeht und ihn mahnt — zu Bette zu gehen."

Bildende Künste.

* Kunstliteratur.

1. **Handbuch der Kunstgeschichte.** Von Anton Springer. I. Kunstgeschichte des Altertums. Mit 360 Textabbildungen u. 4 Farbendrucken. (Leipzig, E. A. Seemann, 5 Mark.)

2. **Allgemeine Geschichte der bildenden Künste.** Von Dr. Alwin Schultz, Professor an der k. k. deutschen Universität Prag. Mit zahlreichen Textillustrationen, Kunstbeilagen, Tafeln und Farbendrucken. (4 Bände, 1600 Seiten, vollständig in etwa 30 Lieferungen zu 2 Mk., welche in zwanzig bis vierundzwanzig Monaten erscheinen werden.

Es war einst ein glücklicher Gedanke des Seemannschen Verlags, die kunsthistorischen Bilderbogen erscheinen zu lassen. Der Gedanke wurde von Anton Springer, welcher den Wert

Digitized by Google

der Anschauung im kunstgeschichtlichen Unterricht voll zu würdigen wußte, warm begrüßt, und das so schätzenswerte Werk veranlaßte ihn, seine Grundzüge der Kunstgeschichte als Textbuch dazu zu schreiben. Die selbständige geistvolle Arbeit verriet alsbald allen Kundigen den ungenannten Verfasser und sicherte dem Werke den gebührenden Erfolg, der sich auch äußerlich in drei verhältnismäßig rasch aufeinander folgenden Auflagen bekundete. Indes, so angenehm die Bilderbogen für den Unterricht zum Herumgeben waren, so unbequem war für das Studium die Trennung von Text und Bildern. Daher faßte schon Anton Springer den Entschluß, seine Grundzüge auch als Handbuch der Kunstgeschichte zu veröffentlichen, d. h. sie durch Einfügung der Abbildungen in den Text ganz auf eigene Füße zu stellen. Der Tod hat ihn verhindert, seinen Entschluß auszuführen. Erfreulicherweise hat jetzt der Verleger E. A. Seemann den Gedanken doch noch ausgeführt. Von dem Werke liegt der erste Band vor, der das Altertum behandelt. Zum Lobe der Publikation brauchen wir nichts mehr hinzuzufügen. Die universelle Beherrschung des Stoffes, die klare Gliederung, die geistvolle lebendige Darstellung der gesicherten Ergebnisse der Forschung und die Durchdringung mit individueller Anschauung sind Eigenschaften, die Springers Handbuch ebenso wie seine Bilder aus der neueren Kunstgeschichte und seine Doppelbiographie Raffael und Michelangelo zu einem klassischen Werke machen. Die neue Auflage ist durchgesehen von Springers altem Freunde, dem Archäologen Adolf Michaelis, dem das Textbuch auch zugeeignet war. Michaelis hat nichts an dem Springerschen Texte geändert, nur die sicheren Ergebnisse der fortschreitenden Forschung hat er eingefügt. Vermißt haben wir die Verwertung der neuen Forschungen Treus über Olympia. Wir finden daher noch die Nike des Paionios falsch beschrieben nach der alten Ergänzung (sie hielt in der Rechten nicht die Siegerbinde, sondern ebenfalls das Gewand, wodurch erst das segelartige Aufblähen des Gewandes beim sturmschnellen Herabfliegen erklärlich wird), wir finden auch noch den Hermes des Praxiteles in der Schaperschen Ergänzung abgebildet, die inzwischen von Treu nicht unwesentlich verbessert worden ist. Zwischen den zahlreichen Abbildungen des Werkes begegnen wir mancher neuen, sie sind zum Teil an die Stelle von ungenügenden älteren aus den Bilderbogen getreten. Die Ausstattung ist namentlich in Hinsicht auf den Preis vortrefflich zu nennen.

Das Schultzische Werk beginnt mit dem Bande, der die Renaissance behandelt, und es liegen davon bisher drei Lieferungen vor, die der Baukunst in Italien, Spanien, Frankreich, den Niederlanden und in Deutschland (bis Rosseni) gewidmet sind. Der Verfasser erweist sich als ein kenntnisreicher Mann, der seinen Stoff beherrscht und ihn klar und geschmackvoll darzustellen weiß. Sein Werk trägt den Stempel der bedächtigen Zuverlässigkeit des deutschen Gelehrtentums. Sehr reich ist es mit Vollbildern (in Netzätzung usw., einzelne sind auch in Farbendruck ausgeführt) und mit Textillustrationen ausgestattet. P. Sch.

*** Über die bildende Kunst und die Volksschule** (Schluß.) In ähnlicher Weise lassen sich auf allen Klassenstufen viele Lesestücke ausbeuten, z. B. „Der Winter ist ein harter Mann" von Claudius, „Da steigt der Herbst frisch von den Bergen nieder" von Reinick, „Einkehr" von Uhland, „Frühlings Einzug", „Der Strom" von Dieffenbach usw. Es kommt uns also darauf an, das Vorstellungsvermögen zu entwickeln, da es die Grundlage jeder schaffenden Thätigkeit ist. Damit gewinnen wir zugleich ein Mittel gegen die einseitige Pflege der Verstandesthätigkeit, deren Bevorzugung der modernen Schule zum Vorwurf gemacht wird.

Zu den Phantasiegebilden aber suchen wir in der bildenden Kunst die Anschauung. Gelegenheit hierzu bieten die meisten Unterrichtsfächer, die wir so oft wie möglich künstlerisch zu durchtränken versuchen. Der Redner wies hin auf die biblischen Bilder, von denen Lehrer und Schüler Sammlungen (Photographien, Holzschnitte usw.) anlegen sollten, wobei auch die neueren Künstler, wie Ludwig Richter, Fritz v. Uhde, nicht zu vernachlässigen seien; ferner auf die Gelegenheit, bei Spaziergängen die sinnlichen Auffassungen der Dinge zu ästhetischen zu erheben. Indem wir unser eigenes inneres Leben in die Dinge hineinlegen, es ihnen leihen, anempfinden, bilden wir ästhetische Auffassungen (das murmelnde Bächlein, die Blumen als Kinder der Mutter Erde usw.). Die ästhetischen Auffassungen sind die Grundbedingungen aller lebensvollen Auffassung des Schönen in Natur und Kunst. Ferner sind die plastischen und architektonischen Denkmäler der Heimat beim Unterricht in Geschichte und Erdkunde zu betrachten und dem Schüler ästhetisch zu erschließen. An dieser Stelle wies der Redner mit besonderem Nachdruck hin auf einen Hauptverfechter der Volkskunst, Oskar Schwindrazheim, dessen „Beiträge zu einer Volkskunst" in der Ausstellung auslagen.

Endlich gehört zur Entwicklung der Phantasie die Entwicklung der technischen Fertigkeit, das Zeichnen. Das Zeichnen soll zunächst den Schüler zur ästhetischen Genußfähigkeit erziehen, soll seinen Geist durch vielfaches Anschauen und richtiges Auffassen der Form und Farbe in Natur und Kunst auch inhaltlich bereichern; es soll den Schüler andererseits befähigen, das Gesehene im Bilde darzustellen. Der Redner sprach sich dafür aus, daß der Unterricht im Zeichnen mit dem Schuleintritt beginne.

Inbezug auf den Weg des Zeichenunterrichts lobte Breull die goldene Mittelstraße. Die geometrischen Grundformen machen den Anfang, aber nicht an sich, sondern als Grundformen der naheliegenden Gegenstände der Wirklichkeit. Aus der wagerechten und senkrechten Linie bildet sich das Grabkreuz, aus der Schneckenlinie das Konsolchen, aus der elliptischen Bogenlinie ein Soutachemuster usw. Es folgt die Pflege des Ornaments, welches unter den Kunstformen des Schulzeichnens die erste Stelle einnimmt. Dabei ist aber nur das Allerbeste auszuwählen, und zwar aus allen Perioden möglichst viel, damit der Anschauungskreis des Schülers sich erweitere. Jeder Zeichenlehrer müßte ausgewählte Stoffsammlungen zum beständigen Auslegen und Beschauen zur Verfügung haben (Ornamente in Bild und Wirklichkeit, Tapetenabschnitte, Muster, Kleiderstoffproben usw.). Ein Skizzenbuch zum freien Zeichnen nach der Natur muß jeder Schüler besitzen. Auch dem Spiel der Phantasie für eigene Erfindungen ist innerhalb gewisser Schranken freier Raum zur Entfaltung zu geben. Schließlich sprach sich der Redner noch entschieden für die Farbe im Kunstunterricht der Volksschule und für die Anwendung einfacher Lebensformen aus Haus und Schule beim Körperzeichnen aus. Mit einer sinnigen Verherrlichung der Kunst als Bildungsmittel in der Volksschule schloß Breull seinen Vortrag. Daß er nicht blos ein Mann des Wortes, sondern auch der That ist, zeigte die Ausstellung der Arbeiten seiner Schüler, welchen als den besten von allen ein besonderer Platz eingeräumt worden war.

*** Künstler und Kunst.**

Die folgenden Sätze sind lesenswert, weil sie einem sozialdemokratischen Blatte entnommen sind. Sie stammen aus der „Sächsischen Arbeiter-Zeitung."

„Wer ist ein Künstler? Danach müssen wir fragen, wenn wir irgend welche Normen für die Kunst festsetzen wollen. Nicht: Was ist schön?, was ist der Zweck der Kunst?, wo sind ihre Grenzen?, und wie die andern so beliebten Themen lauten.

Digitized by Google

Wer ist Künstler?

Derjenige, welcher . . . darstellt. So heißt es meistens. Die Einen meinen die Natur; andere nur Bestimmtes aus der Natur. Beides ist falsch. Das Darstellen macht das Künstlertum nicht aus; die Fähigkeit, etwas darzustellen, macht noch keinen Künstler, und jede Darstellung von irgend Etwas braucht noch kein Kunstwerk zu sein. Es wäre dann ja jede Photographie ein solches, und auch jeder Tierstimmenimitator ein Künstler! Es ist also falsch, das Merkmal des Künstlers im »Darstellen« zu suchen. Es ist und bleibt falsch, auch wenn man den Satz in verschiedenster Weise modifiziert, z. B. sagt, Künstler ist, wer nur Schönes darstellt; denn dann müßte ja die Photographie einer schönen Landschaft oder das Imitieren schöner Vogelstimmen „Kunst" sein. Auch wenn man den Begriff der Kunst von dem Grade der Vollendung, in dem die Darstellung geschieht, abhängig machen will, kommt man zu keinem Ergebnis.

Vielmehr ist das Darstellen immer nur ein Mittel zum Zweck, — der Weg, auf dem der Künstler als Künstler wirkt — nie aber der Zweck und das Wesen der Kunst selbst.

Das einzige untrügliche Merkmal der künstlerischen Thätigkeit beruht dagegen auf dem Übertragen der eigenen Empfindungen auf den Beschauer oder Hörer* — mögen diese Empfindungen nun herrühren aus der Betrachtung der Außenwelt — sei es der Natur wie des Lebens, der Gegenwart wie der Vergangenheit, der Geschichte wie der Sage, oder mögen sie entstanden sein aus dem unbewußten Wirken der feinsten inneren psychophysischen Kräfte. Stets ist das Übertragen seines eignen seelischen Zustandes, seiner Stimmung, — wenn auch in abgeschwächtem Maße — auf den Beschauer oder Hörer die charakteristische Thätigkeit des Künstlers; und der Grad, in dem er dies erreicht, ist der einzige richtige Maßstab für die Beurteilung seines Werkes.

Die erste Voraussetzung ist nun natürlich, daß der Künstler selbst »empfindet«; und zwar empfindet in einer — nun, jedenfalls andern Weise als die Allgemeinheit der »gewöhnlichen Sterblichen«; — sei es nun in einer allgemein menschlich tieferen oder in einer seiner eigenen Individualität entsprungenen, von den meisten andern überhaupt abweichenden Weise. Das erstere ist wohl zweifellos das gesündere, das letztere dagegen, besonders wenn es ohne das erstere, ohne diese Vertiefung des gewöhnlichen — normalen — Empfindens auftritt, das Zeichen eines mehr oder minder krankhaften Geistes oder einer ebensolchen Zeit.

Es ist dann, zweitens, erforderlich, daß der Künstler diese seine Empfindungen auf Andere in möglichst vollem Umfang überträgt, da er ja nur hierdurch der Mitwelt als Künstler erscheinen kann. Dies geschieht nun durch die »Darstellung«, — welche also, wie bereits gesagt, nicht Zweck, Ziel oder Hauptinhalt der Kunst sein kann, sondern nur das Mittel zur Erreichung des künstlerischen Wirkens ist, der Weg, auf dem der Künstler uns in sein Gedanken- und Gefühlsleben einführt. So unendlich wichtig diese daher auch ist, muß dennoch stets die Tiefe und Eigenart der Gedanken und Empfindungen den Ausgangspunkt bei der Beurteilung eines Künstlers bilden. Kann er sie nicht in eine vollendete Form bringen, und kann er sie daher auch nicht seiner Mitwelt mitteilen, so ist er allerdings für diese verloren und tief zu bedauern. Aber in seinem tiefinnersten Wesen ist er doch ein Künstler, — besonders dann, wenn diese »Mangelhaftigkeit der Darstellung« ihren Grund hat in dem Bedürfnis und Streben des Künstlers, für seine eigenen Gedanken auch eigene Ausdrucksmittel anzuwenden, oder hervorgeht aus der empfundenen Unvollkommenheit der alten überlieferten Darstellungsweise. —

Es ist ein Verdienst unserer Zeit, mit dieser Erkenntnis begonnen zu haben. Nur wäre es erwünscht, sie mit allen ihren Konsequenzen auch in der Praxis zu bethätigen. Der Künstler soll Eigenart haben und soll sich dem Publikum auch in seiner ganzen Eigenart zu zeigen wagen dürfen; — selbst dann, wenn er auch auf das Denken und Empfinden der Allgemeinheit eigenartig, ja unverständlich wirkt. Und wenn die Schar des professions-, sport- oder modemäßigen, sowie des lediglich »sich erfreuen« wollenden Kunstpublikums einem solchen Erzeugnisse der Künstlerseele je nach dem Grade seiner Bildung nichtssagend oder kopfschüttelnd, mit einem sogenannten Witz oder dem kurzen Urteil: Wahnsinn! gegenübersteht, so sollten gerade diejenigen, die sich für kunstverständig und daher zur Kritik befugt halten, nicht dem Künstler einen Vorwurf machen, weil er anders ist, als sie, die Herren Kenner und Nichtkenner, — sondern sich eine Ehre daraus, so mit empfinden zu können, wie er, der Künstler von Gottes Gnaden. Und wer über einen Künstler urteilen will, muß vor allem anderen das Wesen des betreffenden Künstlers kennen. Er muß mit ihm leben, mit ihm denken, mit ihm empfinden, — mit ihm leiden können. Dann versteht er ihn, und erst dann darf er ihn kritisieren.

Allerdings ist dies eine schwere Aufgabe, die wohl angesichts der letzten Entwicklung der Kunst eher noch schwerer als leichter werden wird — für jeden der sich an Kunstwerken begeistern oder erfreuen, dabei sich aber von schablonenhaft alltäglichen Erscheinungen fernhalten will. Man muß sogar, — scheinbar nicht unberechtigt — mit schwerer Sorge in die Zukunft blicken, wenn man all den ja immer zahlreicher auftretenden Individualitäten, die bewußt oder unbewußt der Allgemeinheit gegenüber stehen, die volle, einzig künstlerische Berechtigung zuerteilen will. Es liegt der Gedanke nahe: Zu was eine Kunst, wenn sie von der Allgemeinheit, die sie doch genießen soll, nicht verstanden wird? Wenn nur ganz Wenige sie verstehen und überhaupt noch als Kunst empfinden?

So bedauerlich dieser Zustand ist, ist er doch leicht zu erklären. Der Künstler, von der Allgemeinheit nicht verstanden, nicht gewürdigt und dazu noch angegriffen, unterwirft sich, wenn er eine starke Individualität ist, dennoch nicht ihren Wünschen und Anschauungen, sondern zieht sich nun in die geheimsten Tiefen seines Innenlebens zurück, zur Allgemeinheit aber stellt er sich in einen geraden Gegensatz, den Zusammenhang mit ihr verliert er vollständig, und schließlich, wie das ja anders unmöglich ist, muß er allmählich krank werden. Wir brauchen aber deshalb nicht zu verzweifeln, und noch weniger dürfen wir deshalb gar dem Künstler das Recht nehmen wollen, sich uns rücksichtslos in seiner Eigenart zu zeigen. Es wäre ungerecht, wollten wir die Schuld an einer solchen Kluft zwischen Volk und Künstler diesem gerade zuschieben, und ihm deshalb seine Persönlichkeit, die Bedingung und Ursache seines Daseins als Künstler nehmen.

Es ist vielmehr deutlich zu erkennen, daß auch diese Kluft ihren vollen Grund hat in der Unzulänglichkeit der jetzigen Verhältnisse. Wir dürfen getrost annehmen, daß mit deren Umgestaltung auch der Unterschied zwischen Künstler und Volk seine Gefahr verlieren wird. Die Zeit wird kommen, in der einerseits das Niveau des Publikums künstlerisch höher, d. h. dem eigentlichen Künstler näher stehen wird, als dies heute der Fall ist, — in der aber auch andererseits wie das Denken und Thun eines Jeden, so auch das des Künstlers in einem solchen Zu-

* Ganz erschöpfend ist das nun nicht; auch der Hypnotiseur überträgt seine Empfindungen. Es kommt beim Kunstwerk die „bewußte Selbsttäuschung" hinzu, über die neulich Konrad Lange geschrieben hat. K.-L.

Digitized by Google

sammenhang mit der Allgemeinheit stehen wird, daß wohl in den seltensten Fällen er zu dieser in einem Gegensatz sich befinden wird. Aber selbst dann wird die Allgemeinheit ihn wenigstens verstehen können, und daher der Künstler niemals das tragische Schicksal erleiden, für die Allgemeinheit wertlos zu sein. Heute ist dies leider vielfach der Fall."

*** Kunstblätter und Bilderwerke.**

Verein für Original-Radierung in Karlsruhe. 1894. Heft 1. (Karlsruhe, Kommissionsverlag von J. Velten.)

Der Karlsruher Radierverein, der mit dieser Gabe in die Reihe der ersten deutschen Radiervereine als ein ebenbürtiger eintritt, ward erst unlängst ins Leben gerufen, und zwar von dem trefflichen Wilhelm Krauskopf, der als Professor an der Karlsruher Kunstschule wirkt. Man kann nicht sagen, daß bei den Schülern dieses Mannes, soweit sie uns hier ihre Blätter vorlegen, sein „Einfluß" stark zu erkennen sei, aber eben das bedeutet für ihn als Lehrer das größte Lob: auch Krauskopf gehört zu den wenigen, die sichs als erste Aufgabe setzen, mit allen verfügbaren Mitteln gerade die Eigenart ihrer Schüler zu stärken und zu entwickeln. Die Mappe des Vereins, die außer einem Titelblatte von Krauskopf und einer „Abendstimmung" des verstorbenen H. Baisch Blätter von Paul Fischer, Otto Heitel, Ferdinand Keller, Sophie Ley, Leo Möller, Wilhelm Pahlmann, Paul von Ravenstein, Hans von Volkmann und Manuel Wiegand, also wohl zum ganz überwiegenden Teile von Schülern Krauskopfs enthält, zwingt zu allem Respekte vor diesem Verein. Voller Kraft und doch voller Saft ist da des trefflichen Baisch hinterlassene Arbeit, von überraschender Raumtiefe und sehr gut im Licht ist Volkmanns Rivierabild, stark in der Stimmung der mit kecken Mitteln hingesetzte „italienische Friedhof" Wielands, fein das radierte Freilichtbild aus einem Dorfe, „Frühling" von Leo Möller. Und wie verschiedenartig in diesen Blättern die Behandlungsweise von dem fast zu derb aufs Dekorative herausgearbeiteten Greisenkopfe Ferdinand Kellers bis zu der zarten Ansicht aus dem Karlsruher Schloßgarten von Pahlmann oder dem anmutigen Blumenstücke der Sophie Ley! Wer von Freunden hübscher Radierungen sich dem Karlsruher Verein zugesellen will, um seine Jahresgaben zu empfangen, handelt gewiß zum eigenen Vorteil. Wir wünschen dem Verein ein fröhliches Weiterblühen und hätten dazu eigentlich nur noch einen Wunsch auszusprechen: daß er in Zukunft auch Entwürfe und Studien, die nur für ein kleines aber desto gewählteres Publikum von Interesse sind, wenn auch nur in beschränkter Anzahl zwischen seine allgemeiner verständlichen Blätter mischen möge.

Inhalt: **Von allermodernster Kunst.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Gustav Freytag. — Die deutschen Symbolisten. — Theater: Das Aus- An- und Umziehen. — Ungewollte Satire. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. — Musikliteratur. — Vom Schaffen des Musikers. — Bildende Künste: Kunstliteratur. — Vermischtes: Künstler und Kunst.

Kunstwart-Anzeiger.

Sensationelle Enthüllungen über die

Soeben ist erschienen und durch sämtliche Buchhandlungen zu beziehen: (78

Im Horste

des

Roten Adlers.

Ein Roman aus der jüngsten Vergangenheit von

?

Preis elegant broschiert 3 Mark.

anonymen Briefe an die Hofgesellschaft.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, **Kleinweidenmühle 12.**
empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art. (37

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

(67

Die Stahlstiche
der
Allgemeinen Modezeitung
werden separat verkauft und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.
Kataloge gratis.
Dürrsche Buchhandlung, Leipzig.

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.
Ergebenst
22) **Albert Neuhausen.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog: Gallerie-Bilder Italiens,** (43 **Handzeichnungen,** gratis und franko von **G. Brogi,** 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Digitized by Google

1895 München.

Jahresausstellung

von Kunstwerken aller Nationen

Im kgl. Glaspalast

vom 1. Juni bis Ende Oktober.

Die Münchener Künstlergenossenschaft. (80

AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG

ERÖFFNUNG: **1. SEPTEMBER.** **DRESDEN 1895.** SCHLUSS: **31. OKTOBER.**

ANMELDETERMIN: **10. JULI.** — EINLIEFERUNG: **25. JULI** bis spätestens **10. AUGUST.**

ZUGELASSEN WERDEN NUR WERKE DEUTSCHER KÜNSTLER.

ZUM ANKAUF FÜR DIE KGL. GEMÄLDEGALLERIE STEHEN 60 000 M. AUS DER PRÖLL-HEUER-STIFTUNG ZUR VERFÜGUNG.

Näheres ist aus den Bestimmungen ersichtlich, welche durch den Geschäftsleiter, Herrn Hofkunsthändler A. GUTBIER (Schloss-Str.), Dresden bezogen werden können. (82

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn. à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

1794 GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL PIANINOS

EINFACHE U. PRACHT-GEHÄUSE JEDEN STILS

BARMEN, NEUERWEG 40 — KÖLN A. RH., NEUMARKT 1A

Botticelli's (76

PALLAS.

Kupferstich aus dem Jahre 1842.

A. FROSSINETTI dis.,
F. SPAGNOLI inc.

14×20 cm gross M. 3.—

So lange die aufgefundenen, geringen Vorräte reichen, von

Julius Schmidt's Kunstverlag,
Florenz.

Den **Druck und Kommissionsverlag** von belletristischen und wissenschaftl. Werken jeder Art, **Novellen — Gedichte — Dramen — Abhandlungen** übernimmt unter den günstigsten Bedingungen

G. L. Kattentidt
Verlagsbuchhandlung, Straßburg.

Gediegene Ausstattung — billige Preise — schnelle Fertigstellung — energischer Vertrieb. 73

(68

FILIALE:
WIEN I, WEIHBURGGASSE 18.

Deutsche Lyriker.

Sammelwerk m. biogr.-krit. Begleitwort
in vierteljährlichen Lieferungen
herausgegeben von
Hermann Kiehne.

Preis bei direkter Versendung 2 M.
Einbanddecken in englischer Grünleinwand mit Gold- u. Schwarzdruck **50 Pf.**
Originalbeiträge der Meister der Dichtkunst; Gedichte junger aufstrebender Talente in strengster Auswahl; charakterist. Proben aus hervorragenden Dichtwerken; Uebersetzungen; Biographien; Besprechung hervorragender Werke und Zeitschriften.

Selbstverlag d. Herausg., Nordhausen.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

17. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monats. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Von unserm Kunstgewerbe.

Wir vergleichen sehr oft im Sprachgebrauch die bildende Kunst mit der Dichtkunst, indem wir technische Ausdrücke der einen bildlich auf die andere anwenden. Wir nennen einen himmelanstrebenden Dom einen Lobgesang zu Ehren des Höchsten, wir reden von der „edlen Sprache“, die aus diesem oder jenem Kunstwerk zu uns spricht, andererseits sagen wir, ein Dichter male mit glühenden Farben etwas aus, die Figuren eines Gedichtes träten uns plastisch entgegen, sein Gedicht sei fein ausgearbeitet wie eine Filigranarbeit, u. s. w.

Auch auf das Kunstgewerbe insbesondere wendet man bildlich Worte an, die sich auf die Dichtkunst beziehen, man spricht von der edlen oder der unbeholfenen Formen-„Sprache“ eines Meisters oder Volkes, von dem rhytmischen Wohlklang oder Wohllaut eines Ornamentfrieses, von dem poetischen Schwung, der in dieser oder jener ornamentalen Komposition liege; man nennt die gemalten Scheinarchitekturen der pompejanischen Wanddekoration ein phantastisches Gedicht. Man kann weitergehen, und jedes kunstgewerbliche Erzeugnis als ein besseres oder schlechteres Gedicht ansehen, kann demgemäß die Kunst des kunstgewerblichen Zeichners, des Modelleurs, überhaupt jedes selbständig erfindenden Kunstgewerblers als eine Art „Dichtkunst“, gemäß dem Ausdruck Formensprache als „Formendichtkunst“, ihn selbst also als „Formendichter“ betrachten.

Stellen wir uns einmal vor, ein Kunsttöpfer oder auch ein Zeichner für Keramik habe die Aufgabe, eine Blumenvase zu entwerfen, ein Gefäß, welches, praktisch genommen, einfach die Bestimmung hat, Wasser aufzunehmen und die hineingethanen abgeschnittenen Blumen so zu halten, daß sie nicht vereinzelt sich hier und da über den Rand lehnen, sondern zusammengefaßt als ein Strauß erscheinen. Ein einfaches, engmündiges Wasserglas oder irgend ein irdenes demähnliches Gefäß würde rein praktisch genügen — die Vase, das Kunstwerk, welches jener Künstler entwirft, ist eine Dichtung, in welchem der einfache Grundgedanke in der Formensprache des betreffenden Künstlers, unter Beeinflussung der Ausgestaltung durch sein Formengefühl poetisch verklärt ist. Es ist dasselbe Verhältnis, wie das zwischen der Sprache des Alltagsmenschen und der des Dichters. Sagt jener: „In einem Buche fand ich neulich eine welke Rose wieder, die ich früher einmal hinein gelegt haben muß, ich habe aber nicht die leiseste Ahnung mehr, von wem ich sie erhalten habe. Wie man doch vergeßlich ist!“, so sagt der Dichter:

In einem Buche blätternd, fand
Ich eine Rose, welk, zerdrückt,
Und weiß auch nicht mehr, wessen Hand
Sie einst für mich gepflückt.

Ach, mehr und mehr im Abendhauch
Verweht Erinnrung; bald zerstiebt
Mein Erdenlos, dann weiß ich auch
Nicht mehr, wer mich geliebt.

Jenes ist eine praktisch vollkommen genügende Mitteilung des Ereignisses, das Gedicht Lenaus aber ist ein Kunstwerk, sagen wir einmal: ein Gebäude, als

Digitized by Google

dessen Grundstein der Baumeister zwar eben dasselbe einfache Ereignis genommen hat, dessen tief-sinniger Gedankenaufbau aber weit hinauswächst über jene rein praktische Mitteilung, bis in unser eigen Herz hinein, und dessen Formen auch nicht nur praktisch genügend, sondern vielmehr so gewählt sind, daß sie unser ästhetisches Wohlgefallen erregen.

Das Gedicht ist das Kunstwerk eines Künstlers der Dichtkunst, — so ist ein kunstgewerbliches Kunstwerk die Dichtung eines „Formendichters", um jenes obige Wort beizubehalten.

Sehen wir uns um in den Schätzen, die unsere Museen und Sammlungen uns aus dem Kunstgewerbe früherer Zeiten bewahren, so finden wir, daß es in der That „Formendichtungen" sind, die da vor uns stehen. Oder sind sie das nicht, jene einfach-edlen, feinstausgebildetes Formengefühl verratenden griechischen Vasen, jene prächtigen, köstlich naiv erfundenen gotischen Eisenarbeiten, Radleuchter, Beschläge u. s. w., jene zarten, graziös erbildeten Venetianer Gläser, jene zierlich geformten und verzierten Rokokoporzellane von Meißen, Berlin oder Sèvres, jene wundersamen, in Zeichnung wie in Farbe köstlich anmutenden japanischen Stickereien? Sind Albrecht Dürers ornamentale Entwürfe nicht wahrhaft Offenbarungen einer gottbegnadeten Künstler-Dichterseele? M. Schongauers Weihrauchfaß, Jörg Syrlins Chorstühle im Ulmer Münster, Ad. Kraffts Sakramentshäuschen in St. Lorenz zu Nürnberg, Peter Vischers Sebaldusgrab in St. Sebaldus zu Nürnberg, Anton Eisenhoits Kruzifix zu Herdringen, Wenzel Jamnitzers Kaiserpokal im Schlosse zu Berlin, sind es nicht in der That tiefempfundene, köstliche „Formendichtungen"? Wie das Auge sich an den äußerlichen Schönheiten dieser ihrer Meisterwerke wahrhaft berauscht, so fühlt sich das Gemüt ergriffen von dem Gedankenfluge, von der Gedankenfülle und Gedankentiefe des Kunstwerkes, das uns just solch einen Blick in das Gemüt des Meisters gewährt, wie ihn uns ein Gedicht in das seines Dichters thun läßt.

Man kann den Vergleich sozusagen äußerlich noch weiter führen, man kann z. B. auch im Kunstgewerbe unserer Vorfahren höfische Kunstdichter und bürgerliche Meistersinger unterscheiden, kann u. A. auch von Volksdichtung und Volksdichtern sprechen. Zu den Werken jener ritterlichen Sänger geben ja in der That die kunstgewerblichen Erzeugnisse des Mittelalters eine prächtige Parallele, ich erinnere nur an die romanischen und gotischen Goldschmiedearbeiten. Den Geist der Meistersinger finden wir u. a. auch wieder in den Erzeugnissen der rheinischen Steinzeugfabrikation. Die Sprache ist dieselbe, einmal bedient sie sich der Worte, ein andermal der Ornamentformen als Ausdrucksmittel. Volksdichtungen sind z. B. die Kerbschnittarbeiten unserer deutschen Nordseeküstenbevölkerung bis auf den heutigen Tag, alle die Elemente, welche wir an den Gedichten eines Volksdichters bemerken, die Einfachheit und dabei naive Tiefsinnigkeit des Gedankenganges, die volkstümliche Sprache, die urwüchsige, über Schwierigkeiten kindlich-naiv sich hinwegsetzende Form, alles das finden wir in den Hausfleißerzeugnissen jener Bauern, in ihren Mangel- und Löffelbrettern, Kästen u. s. w. wieder.

Andererseits kann man auch tief-innerlich den Vergleich weiter führen, und wie in der Dichtkunst, so auch im Kunstgewerbe Dichter und Dichterlinge, Reimbeherrscher und Reimschmiede unterscheiden. Wie man das zu allen Zeiten in der Dichtkunst konnte, so auch im Kunstgewerbe; auch hier finden wir Meister, deren Werke uns in ihrer Geistestiefe, in ihrer Beherrschung der Formen und in ihrer Ursprünglichkeit der Sprache mächtig ergreifen, und bloße Epigonen, denen wir sehr wohl die Betonung der Äußerlichkeiten ihrer Vorbilder bei eigener Geistesarmut ansehen können, deren Werke uns unwillkürlich kühl machen.

Betrachten wir unser heutiges Kunstgewerbe einmal von diesen Gesichtspunkten aus, so fällt uns auf den ersten Blick ein ungeheures Vorwiegen des Epigonentums auf. Schon unsere ganze Stilartenfexerei ist ja Epigonentum, das, dadurch sich eigenen Geistes bar erklärend, unter vielem Tschin-Tschin und Bum-Bum, mit hoher Selbstzufriedenheit und in stolzer Selbstreklame an lauter Äußerlichkeiten vergangener Zeiten sich klammert, seine Dichtungen in das künstlich übergeworfene Gewand vergangener Jahrhunderte steckt, sei's in das Eisengewand des Mittelalters, sei's in das reiche Patriziergewand der Renaissance, sei's in die kokette Tracht des Rokoko, sei's, wie in allerneuester Zeit, in das gesucht-einfache Kostüm des Empire. Statt eine eigene Sprache, die unseres Jahrhunderts, zu reden, beschränken unsere Kunstgewerbler sich darauf, die Sprache jener Zeiten zu imitieren. Daß sie sie gar nicht sprechen, sondern nur nachplappern oder gar bloß redebrechen können, weil sie ja nicht Kinder jener Zeiten sind, merken sie nicht, ebensowenig, daß es entwürdigend ist, Papagei zu sein, wo man Mensch und Mann sein könnte. Gestern waren's Ritterstiefelpoesien, heute ist's Reifrockpoesie, morgen wird's Biedermeierpoesie sein, was uns unermüdlich als das Richtige angepriesen wird: Modedichtungen im besten, d. h. ja im schlechtesten Sinne des Wortes sind's, das zeigt ihre Kurzlebigkeit. Dieselbe Erscheinung, die wir im Verhalten des Publikums gegenüber Modedichtungen sehen: übermäßiges Dafürschwärmen, schnelles Fallenlassen und nachheriges Verspotten, treffen auch im Kunstgewerbe zu. Das hat ja auch im Allgemeinen dieselben Eigenschaften, wie jene: Reimkünsteleien, äußerlichen

Digitized by Google

Wohlklang bei Farblosigkeit der Formensprache und innerlicher Unselbständigkeit des Gedankenganges.

Ich glaube zwar ganz gewiß, daß die Nachwelt, welche über unser Jahrhundert Kritik üben wird, unter unsern kunstgewerblichen Meistern neben einer Unzahl von Dichterlingen auch eine ganze Anzahl wirklicher „Dichter" erkennen wird (vielleicht manche, deren wir heut kaum achten), indem sie unser allgemeines Epigonentum in den Formen von ihren Werken abziehen wird. Ich glaube aber auch, daß sie der „Dichterfürsten" nur wenige mit dem Kranze der Unsterblichkeit, der ewigen Mustergiltigkeit und der Klassizität wird krönen können. Man vergleiche nur einmal unsere bewundertsten modernen kunstgewerblichen Erzeugnisse mit kunstgewerblich klassischen Werken früherer Zeit, z. B. mit den oben angeführten Meisterwerken Dürers, Kraffts u. s. w., und man wird den Unterschied merken. Ob Jahrtausende dahingehen werden, diese werden ewig jung, ewig bewundert, ewig mustergiltig bleiben; wievielen Arbeiten unserer Zeit aber würden jene Meister, könnten sie darüber Kritik üben, solches Prognostikon stellen?

Was soll denn eine spätere Zeit auch daran bewundern und für mustergiltig erklären — abgesehen von der rein technischen Fertigkeit der Gegenwart? Unsere Treue gegen die „guten Alten", weil, „wie die Alten sungen, so zwitscherten auch die Jungen"? Es klingt wie Hohn: hält unser Kunstgewerbe, das seine Stilmoden wechselt, wie die Handschuhe, hält es denn jenen „guten Alten" auch nur rein äußerlich die Treue? Oder soll man unsere Vielseitigkeit, unsere „Beherrschung" der verschiedensten Stilmoden, der verschiedenen Formensprachweisen aller Zeiten bewundern, die doch einfach das Eingeständnis eigener, formen-sprachlos verharrender Stillosigkeit, das Denkmal unserer Beherrschtheit durch jene verschiedenen Stilmoden ist? Oder soll man die vergnügliche und unterhaltende Abwechslung in dem Theaterzettel anstaunen, den die Aufeinanderfolge unserer Geschmacksrichtungen darstellt? Ist es nicht der reine Theaterzettel:

Erstes Auftreten des berühmten griechischen Stiles in seinen klassischen Produktionen.
Debut der wunderbaren, nationalen, mittelalterlichen Stilarten in ihren verschiedenen Nüancen.
Großartiger Wettstreit zwischen der deutschen und der italienischen Renaissance (Glanznummer, von hoher Wirksamkeit).
Menuet, ausgeführt von Sgr. Barocco und Mlle. Rokoko in ihren prächtigen Originalkostümen.
Erst zum zweiten Male in Deutschland: Vorführung japanischer Originalkunststücke, ächt imitiert!
Auf vielfaches Verlangen: Wiederauftreten des früher so beliebt gewesenen Empirestiles u. s. w.

Hoffentlich ist damit wenigstens der Theaterzettel zu Ende, das Wiederauftreten des Empire verwandelt sich in ein „unwiderruflich letztes Auftreten", das Theater wird wegen Übermüdung eines verehrten Publikums geschlossen — und das Leben beginnt wieder!

Wenn dem doch so wäre! Wenn doch wieder frisches Leben in unserm Kunstgewerbe, unserer „Formendichtkunst" aufblühte! Wenn wir statt des ewigen „Ächt-imitierten" doch einmal wieder Naturlaute vernähmen, statt des „Stilvollen" wieder Freiheit und Ursprünglichkeit der Formensprache sähen, statt des Formengeklingels wirkliche „Formengedichte" wieder aus unseren kunstgewerblichen Erzeugnissen heraushörten!

Oskar Schwindrazheim.

Rundschau.

Dichtung.

* **Schöne Literatur.**

Pariserinnen. Von Marcel Prévost. (Paris und Leipzig, Albert Langen, 4 M.)

Halbe Unschuld. Von Marcel Prévost (ebda.)

Marcel Prévost, in Deutschland noch wenig bekannt, gilt in Frankreich seit ein paar Jahren als eine Größe; seine Bücher werden dort schon mehr gelesen, als sogar die von Maupassant und Bourget, und auch derjenige Teil der deutschen Schriftsteller, der alter übler Gewohnheit nach geradezu nach französischen Mustern arbeitet, zeigt bereits da und dort recht bemerklich seine Einflüsse. „Selbst Realist in der Beobachtung des Milieus und der Charaktere", so sagt das Vorwort der deutschen Ausgabe seiner Frauenbriefe, „war Prévost der erste, und hier liegt der Kern seiner Bedeutung, der die Rechte des Gefühls und der Phantasie dem siegreichen Realismus gegenüber verteidigte. Er ist Romantiker, ohne die Wirklichkeit zu verletzen. Jules Lemaitre hat gleich beim Erscheinen seiner ersten Bücher auf die Aehnlichkeit hingewiesen, die zwischen seiner Phantasie und seinem Stil und dem Stil und der Phantasie George Sands besteht".

Die „lettres de femmes", welche die Uebersetzung „Pariserinnen" benannt hat, dürften ihren hohen Erfolg nun freilich nur zum kleineren Teile „der darin entfalteten feinen Kenntnis des weiblichen Herzens, ihrer reichen Erfindung und vollendeten Form" zu verdanken haben, zum sicherlich größeren Teile dagegen ihren zahlreichen „Pikanterien". Es geschieht ganz im Sinne der Forderungen, die an anderer Stelle Prévost selber aufstellt, wenn man zumal junge Mädchen recht deutlich vor dieser Lektüre warnt. In Deutschland werden auch der verheirateten Frauen genug sie entrüstet wegweisen, nachdem sie nur ein paar Seiten kennen gelernt haben, und selbst der deutsche Mann wird unangenehm davon berührt werden, daß hier immer und immer wieder die Sinnenliebe im Mittelpunkte des Denkens und Empfindens steht. Aber jene eben erwähnten Vorzüge sind doch in der That so groß, daß man das Buch als eine überaus fein ziselierte und polierte echt künstlerische Arbeit

Digitized by Google

anerkennen, ja bewundern muß. Es handelt sich, trotz der besonderen Form von Frauenbriefen, dem Wesen nach um eine Art modernen Dekamerons. Aber durch ihre ganz überzeugend wahre Charakteristik der Pariser Frauenwelt geben die „lettres de femmes“ auch viel zu denken.

Nicht nur eine Sammlung von Einzelstücken, sondern ein Ganzes, ein Kulturbild, die Schilderung eines bestimmten Lebenskreises bietet Prévosts „Halbe Unschuld“, bieten seine „Demi-Vierges“. Dieses Buch ist genau ebensowenig wie die „lettres de femmes“ ein Lesestoff für Mädchen oder Unreife, aber es ist doch ein Werk ganz anderen Schlages, denn hier weht kein Hauch von Frivolität, so anrüchig der Stoff ist, so widerliche Dinge dargestellt werden. Es handelt sich um ein Seitenstück zur „Demi-Monde“, in vielen Fällen stehen sie auf der Vorstufe zur Demi-Monde diese „Demi-Vierges“. Prévost schildert Pariserinnen, glaubt aber durchaus nicht, daß die Erscheinung als solche in Paris ihre Höhe erreiche: „der ›Flirt‹ ist angelsächsischer Herkunft, und man mag das Wort noch so harmlos gebrauchen — wir kennen jetzt doch die wahre Bedeutung des Flirt.“ Körperlich sind sie noch Jungfrauen, diese Demi-Vierges, seelisch sind sie verdorben. Es hat in den letzten Jahrzehnten zwei „Krache“ in Paris gegeben, sagt einer in diesem Buch: den der Keuschheit und den der Mitgift. Die jungen Mädchen, die nicht mehr in Klöstern, sondern in der großstädtischen Gesellschaft erzogen werden, wissen jetzt alles, und da man nicht mehr so hohe Mitgiften erhält wie früher, bemühen sich viele von ihnen doppelt, ihr Wissen auszunützen und reiche Lebemänner zu fesseln. Mit einer Lebendigkeit, die an die Bühne erinnert, werden wir denn in die Salons und Boudoirs dieser Damen eingeführt, lernen wir ihre Anbeter kennen und dazwischen ein paar anständige Mädchen und Männer. An Kloaken, vor denen uns ekelt, an Abgründen, vor denen uns grauft, leitet uns der Verfasser mit schneller, sicherer Führung vorbei, und gelegentlich ergreift er uns auch, hinweisend auf die vernichtenden Leidenschaften, die zwischen diesem unsagbaren Leichtsinn walten. Wir werden zu Zeiten an Daudet erinnert. Daudet hat freilich nicht diese eigentümliche Technik blitzartig schnellen Beleuchtens und Erschließens, die besonders im Anfang der Erzählung, in der Exposition, hier beinahe verblüfft. Gegen das Ende hin erlahmt die Darstellung Prévostes doch ein wenig, sie wandelt die eigenartige Sittenschilderung mehr und mehr zu einem Romane guter aber gewohnter Art. — s.

Kudejar. Eine historische Chronik aus der Zeit Iwans des Schrecklichen von N. J. Kostomarow. Deutsch von P. R. Kuptsche. (Berlin, Neufeld & Henius.)

Kudejar ist ein ukrainischer Kosak, dem vom Zaren Iwan schrecklich mitgespielt wird und der sich fürchterlich an ihm rächt. Der Roman (das ist die „historische Chronik“) spielt zum Teil auf dem Boden des heiligen Rußlands, zum Teil in der damals noch ein selbständiges tartarisches Chanat bildenden Krim. Kulturhistorisch und ethnologisch scheint mir die Arbeit Kostomarows vorzüglich zu sein, psychologisch und ästhetisch ist sie bedeutend schwächer, deutschen geschichtlichen Durchschnittsromanen aber doch noch in mancher Hinsicht überlegen. Es ist das kein Wunder; der deutsche Romanschriftsteller mittlerer Begabung hat eine Menge Muster vor Augen, die ihm Menschentypen und Handlung, ja selbst die Sprache fertig zur Variation darbieten, der Russe, viel weniger Bildungsmensch, muß sich seinen Stoff wie einen Felsblock oder Baumstamm selbst zurecht hauen, und so entstehen zwar oft Fratzen, aber niemals Gipsabgüsse oder gar Figuren aus Papiermaché. Stofflich wird Kostomarows Werk alle die fesseln, welche wenig von Iwan dem Schrecklichen wissen; es wäre aber wünschenswert, daß sich einmal ein echter Künstler dieser Gestalt bemächtigte; der Jammermensch Kostomarows war Iwan, dem die Weltgeschichte sogar Ideen nachsagt, schwerlich. Ein Shakespere freilich würde ihn in seiner Welt kaum brauchen können, wohl aber ein Viktor Hugo.

Adolf Bartels.

Die Aktien des Glückes. Roman von Adalbert von Hanstein. (Berlin W., Verlag für freies Schrifttum).

Wenn man vom Lesen eines modernen Franzosen wie Prévost zu diesem Buch eines der sympathischsten deutschen Schriftsteller des jungen Geschlechtes kommt, so ist man zunächst auf das Unerfreulichste überrascht. Nach der glänzenden Technik dort, die mit wenigen Strichen auf das Sicherste zeichnet, auf jeder Seite Beweise feinster Wirklichkeitskenntnis bringt und künstlerisch vortrefflich komponiert, hier bald ein Übertreiben, bald ein Zurückbleiben in der Darstellung obendrein nur mangelhaft beobachteter Bilder. Wie eine ungelenke Posse zu einem feinen Lustspiel verhält sich diese deutsche tragische Schilderung zu der gleichfalls in gewissem Sinne tragischen des Franzosen. Und doch! Auch Hanstein gelingt es schließlich, uns zu beteiligen; auf seine Weise erreicht er am Ende doch auch, was allein als Beweis künstlerischer Kraft gelten darf: die Übertragung seiner Stimmungen in unsere Seele.

Die Aufgabe, die er mit diesem Buche zu lösen unternahm, war allerdings eine ungewöhnlich schwere. Er wollte nach Art der bekannten Utopien ein sozialistisches Gemeinwesen schildern, aber mitten im deutschen Reiche der Gegenwart sollte dieses Gemeinwesen liegen, unter der Oberhoheit des gegenwärtigen Staates und umgeben und beeinflußt von der kapitalistischen Gesellschaft von heute. Ein Schwindelkonsortium von Geldleuten hat ein großes Stück Landes erworben, der Angabe nach, um einem Idealisten von Professor die Möglichkeit zur Verwirklichung seiner Gedanken zu geben, in Wahrheit, um damit ein Geschäft saulster Art zu machen. Die Kolonie „Eusymbiosia“ verunglückt denn auch. Und sie müßte verunglücken, werden die Sozialisten dem Verfasser sagen, auch ohne daß mit der Nachbarschaft dieses „Liebeshofs“ eines verführenden Weibes die Klingsor-Welt neben die des Grals gestellt worden wäre: einfach, weil eine dauernde sozialistische Entwicklung nach den Ausführungen der sozialistischen Theoretiker selbst nur auf Grund des Weltaustausches der materiellen und geistigen Güter, nur „international“ gedacht werden kann. Sozialtheoretisch also fehlen der Hansteinchen Schrift alle Grundlagen. Doch als ein phantastischer Roman bedeuten seine „Aktien des Glücks“ eine immerhin lesenswerte ehrliche Arbeit. Sie zeigen neben starken Verstößen auch gegen den Realismus, den wir zur Anerkennung einer echten Dichtung fordern müssen, zwar eine allzu absichtlich zugespitzte, aber doch eine wenigstens in der Typenbildung zutreffende Gegenüberstellung von sittlichen Materialisten und Idealisten.

Theater.

* Wichtige Schauspielaufführungen.

Dresdener Brief:

Am 15. Mai erlebte Wolfgang Kirchbachs Drama: „Des Sonnenreiches Untergang“ seine erste Aufführung an der kgl. Hofbühne und brachte es zu einem starken äußerlichen Erfolge. Der Verfasser schmeichelte sich wohl mit der Hoffnung, durch gewisse Analogien, welche die kommunistische Verfassung des Sonnenreiches der alten Peruaner mit sozialistischen Anschauungen aufweist, seinem Werke ein modernes Gepräge zu geben. Die Schilderung dieser Verfassung bleibt aber ein mit

Digitized by Google

dem Kern der Handlung organisch nicht verwachsenes Beiwerk, und so sah man sich enttäuscht, sofern man in Kirchbachs Drama einen Vernichtungskampf des Kapitalismus — vertreten durch die Goldgier der Spanier — gegen den kommunistischen Staat der Inkas erwartet haben sollte. Denn nicht gegen diesen Staat als solchen richtet sich der Kampf der Horden Pizarros, sondern lediglich gegen seine Reichtümer, die dem Eindringling allerdings durch die Anhäufung in großen Magazinen und Schatzkammern besonders leicht zugänglich waren. So trifft denn auch der Titel des Dramas: Kulturdrama nicht zu; denn hier kämpft nur Macht gegen Macht. Da sich der Verfasser aber streng an die geschichtliche Überlieferung hielt, die ihm einige wirkungsvolle Szenen im Urstoff darbot, gestaltet sich dieser Kampf sehr ermüdend; er zeigt auf der Seite der Spanier Roheit, heuchlerischen Fanatismus, Treulosigkeit, auf der des Inkakönigs Atahuallpa Mangel an Diplomatie, Thatenlosigkeit und stumpfe Ergebung, ein Bild, das des fortreißenden dramatischen Lebens entbehrt und das vom Verfasser nur durch breite Schilderungen des Milieus und vor allem durch lyrische Behandlung anziehender gemacht wird. Ergibt sich noch, daß das Ende Atahuallpas und seines Reiches, das übrigens stark in den Hintergrund tritt, nicht eine Folge seiner Gewaltthat gegenüber dem echtbürtigen Bruder Huaskar ist, sondern lediglich ein Mord der spanischen Eindringlinge, so erscheinen die organischen Grundlagen des Ganzen recht locker und leicht gefügt. Die Charakteristik bewegt sich, mit Ausnahme der einfachen Typen der Spanier, in unsicheren Geleisen; Kirchbach versteht es nicht, die Charaktere rund und plastisch aus der Situation heraustreten zu lassen, noch ihrer Sprache ein individuelles Gepräge zu verleihen. An vielen Stellen spricht die pathetisch-rhetorische Art des Verfassers so deutlich durch den Mund seiner Figuren, daß geradezu die Illusion zerstört wird. Da sich dennoch in Episoden ein starkes poetisches Talent bekundet, kann man nur bedauern, daß Kirchbach dem interessanten Vorwurf nicht mehr vertiefende und den Kern erschöpfende Schaffenskraft gewidmet und statt dessen zu bereitwillig auf die Wirkung theatralischer Effekte und auf den Reiz des fremdartigen Stoffes gerechnet hat, die ja bei einem freundlich gestimmten Publikum ihre Wirkung nicht versagten.

L. Lier.

Kieler Brief.

In Kiel ward am Himmelfahrtstage im Verein „Freie Volksbühne" „Digab der Narr", Komödie in 3 Akten von Ludwig Jacobowski" (Berlin 1895, Verlag von Kühling und Güttner) mit gutem Erfolge aufgeführt. Diese erste Aufführung verriet neben den hohen Vorzügen des Stückes auch deutlich seine Mängel. Solche treten besonders in den beiden ersten großen Szenen hervor, wo die Handlung zu sehr in die Breite zerfließt. Aber der Hauptvorgang und der Hauptcharakter sind durchaus bühnengerecht und wirkungsvoll. So fremdartig die Szenerie ist — es ist eine Oase in der Wüste —, so allgemein verständlich und fesselnd ist der Stoff. Ein Araberscheikh hat zwei Söhne von einer Araberin, die in langen Friedenszeiten verweichlicht sind, und einen Sohn, Digab, von einer weißen Frau. Diesen setzt er vor jenen zurück, und so spielt Digab, der eigentlich ein Held an Kraft und Geist ist, um sein stürmisch Herz zu bezwingen und seinen Unmut zu verbergen, den Narren. Die Schwäche der ersten Hälfte des Stückes besteht nun darin, daß der Hörer nicht völlig begreift, warum der Scheikh den Sohn mißachtet, warum dieser Narr wird, und daß er von seiner Heldenkraft nur hört aus Berichten seines Vetters, den er einst aus Löwenklauen befreit hat. Wie Digab nun durch seinen Witz alle überragt, wie er in der Gefahr der einzige Tapfere des Stammes ist, wie seine feigen Brüder sich vor ihm beugen müssen und der Vater ihn zu seinem Nachfolger ernennt: alles das spielt sich so lebendig dramatisch vor uns ab, daß wir in Spannung lauschen und die feine Kunst des jungen Dichters bewundern müssen.

Wir brauchen in der orientalischen Umkleidung keinen besonderen persönlichen Kern zu suchen: es ist die allgemeine Idee, die hier verkörpert ist, von der sieghaften Tüchtigkeit, die alle Mißachtung, allen Haß und Neid überwindet und die Hoffärtigen demütigt. Wie der Schnee im Winter den Zweig niederdrückt und wie dieser im Frühling, wenn das Eis geschmolzen ist, wieder emporschnellt, so kann auch Demütigung wohl beugen, aber nicht brechen, und so muß das Echte und Wahre immer über das Gemeine und Falsche triumphieren. — Bei größerer Konzentrierung der Handlung und bei größerer Vertiefung der Motivierung in den ersten Akten würde die Komödie noch mehr gewinnen. Dann dürfte bei flotter Aufführung und bei reicher Ausstattung — beides ließ in Kiel zu wünschen übrig — der Erfolg ein noch größerer, auch bei Kunstverständigen, sein, als er es schon bei der ersten noch unvollkommenen Aufführung vor einem freilich sehr dankbaren Publikum war.

A. B.

* **Welche Konzessionen erzwingt die Bühne** von dem Verlangen nach Naturwahrheit? Man könnte als eine Antwort auf diese Frage den Aufsatz bezeichnen, den Karl Werner kürzlich unter dem Titel „Die Wahrheit auf der Bühne" im Anschluß an eine vor zwei Jahren erschienene Schrift Hans Sittenbergs in der „Allgemeinen Zeitung" veröffentlicht hat. Wir geben ihn wegen seiner übersichtlichen Zusammenstellung der betreffenden Momente hier in seinem Hauptteile wieder.

Sittenberger „legt sich vor allem die Frage vor, ob die Bühne, die bekanntlich ihre eigenen Gesetze hat, wirklich mit der vollen Lebenswahrheit übereinstimmt und demnach schon ihrem Wesen nach geeignet ist, das oberste Wahrheitsprinzip der Naturalisten zu unterstützen? Er führt uns ins Schauspielhaus. Nach Aufrollung des Vorhangs zeigt sich uns ein Zimmer. Aber merkwerkwürdig, dies Zimmer hat nur drei Wände, die vierte fehlt, sonst könnten wir eben nicht hineinsehen. Ist das der Wirklichkeit gemäß? Es müssen dieses Mangels der vierten Wand halber die Möbel derartig geordnet stehen, daß sie uns den Schein der natürlichen Anordnung erwecken. Die Bühne stellt aber nur dar und ist nicht das, was sie darstellt. Am auffallendsten ist der Widerspruch mit der Wirklichkeit, wenn das Theater einen Platz oder eine Gasse oder einen Garten mit Aussicht auf eine dahinterliegende Landschaft darstellt. Da muß nun der Dekorationsmaler mit der Perspektive nachhelfen, also wieder nur den Schein des Wahren, statt des Wahren selbst geben.

Nun geht Sittenberger weiter auf die Schauspieler über. Man denke sich, meint er, ›auf einer perspektivisch eingerichteten Bühne ein vollkommen naturgetreues, d. h. nicht perspektivisches Spiel, wie das von den Naturalisten verlangt und von einigen Schauspielern geübt wird. Naturgetreu natürlich nur so weit, als dies mit Rücksicht auf das Fehlen der vierten Wand überhaupt möglich ist. Derartige natürliche Bewegungen müßten sich von Parket aus eigentümlich verrenkt und verzerrt, mit einem Worte unnatürlich ausnehmen.‹ Der Schauspieler darf auf dem Theater nicht gehen, wie im gewöhnlichen Leben, sonst würde er für linkisch und ungeschickt gehalten werden, womit allerdings weder der pathetische Theaterschritt der Helden, noch das alberne Trippeln der Naiven als das Richtige anzuerkennen ist. Er soll eben nicht vergessen, daß dieselbe Perspektive, die für den Zuschauer bei der Dekoration notwendig ist, auch beim Spiele berücksichtigt werden muß. Das Auge folgt seinen Bewegungen

Digitized by Google

nach denselben Gesetzen, nach denen es in den Raum hineinblickt; hierdurch aber wird die reine Wirklichkeit ausgeschlossen.

Ferner, so wie die Dekoration, um die beabsichtigte Täuschung des Zuschauers herbeizuführen, derb gemalt sein muß, weil alles Einzelne der Bühnenausstattung im Hause verloren geht, so muß auch das Spiel des Schauspielers sie vergröbern. »Wie viele Seelenregungen spiegeln sich im wirklichen Leben kaum merklich auf dem Antlitz ab! Sie äußern sich vielleicht in einem leisen, flüchtigen Zucken der Gesichtsmuskeln, einem raschen Blicke, vielleicht nur einem kaum zu gewahrenden Vibrieren der Nüstern. Das Alles geht von der Bühne herab verloren. Soll nun das Spiel nicht des Ausdrucks entbehren, so müssen diese leisen Bewegungen durch kräftigere ersetzt werden. Es ist selbstverständlich, daß sich auf diese Weise eine Skala herausbildet, welche zwar in den Stärke-Intervallen des Ausdrucks mit dem Leben ungefähr übereinstimmt, in der absoluten Stärke aber durchschnittlich höher gehalten ist.« Ein Übermaß dieser Vergröberung ist die sogenannte Kulissenreißerei, welche die notwendig gezogenen Grenzen überschreitet.

Denkt man sich zu diesen beiden Forderungen noch hinzu, daß das Bühnenarrangement derart getroffen sein muß, daß der Zuschauer alles, was er sehen soll, auch wirklich sehen muß, so ergeben sich drei Gesetze, welche die Bühne und das Spiel durchweg beherrschen: das Gesetz der Perspektive, das Gesetz der größeren Intensität und endlich jenes der Übersichtlichkeit. Praktisch von gleicher Bedeutung, sind die ersten beiden wichtiger, weil sich kein Fall denken läßt, in welchem sie nicht die Lebenswahrheit der Darstellung ausschließen und dieselbe auf ihren bloßen Schein zurückführen würden. So sind sie selbst bei der Beleuchtung thätig, welche teils stärker herzustellen ist, als dies im gewöhnlichen Leben, z. B. in einem Zimmer, vorzukommen pflegt, teils auch dann vorhanden sein muß, wenn es auf der Bühne Nacht ist, denn so dunkel darf es im Bühnenraume nie werden, daß man gar nichts mehr sehen kann. Die perspektivische Anordnung der Dekorationen fordert eben ein entsprechendes Arrangement in der Beleuchtung, und es werden demnach beide Gesetze in Anwendung kommen. Dasselbe ist der Fall bei der Schminke der Schauspieler, deren man absolut nicht entbehren kann, bei der Sprechweise derselben, welche deutlicher, langsamer und stärker sein soll als im gewöhnlichen Leben — kurz, es kann nie die volle Lebenswahrheit auf der Bühne gezeigt werden: es ersticht oder vergiftet sich auch kein Schauspieler im Stücke wirklich, sondern es soll nur der möglichste Schein der Wahrheit hervorgebracht werden. Das braucht man wohl kaum erst zu beweisen.

Dasselbe gilt auch von der dramatischen Komposition, mit welcher sich der zweite Teil der Brochüre beschäftigt. Wer Freytags »Technik des Dramas« ins Auge faßt und den Unterschied im Bau desselben, wie er bei den Griechen, bei Shakespere und bei Lessing zu Tage tritt, betrachtet, wird finden, daß Sittenberger die scheinbare Formlosigkeit der Naturalisten auf ihren richtigen Standpunkt zurückführt, da es ihnen doch hauptsächlich darum zu thun ist, nicht Bücherdramen zu schreiben, sondern durch die lebendige Aufführung auf das Publikum zu wirken. Sie müssen auch da widerwillig Konzessionen machen, durch welche ihr Wahrheitsprinzip durchbrochen wird. Zu den optischen und akustischen Rücksichten, an die das Spiel, diese theatralische Ausführung der dramatischen Komposition gebunden ist, gesellt sich das Moment der Zeit. Ein Drama, das der Lebenswirklichkeit entsprechen soll, darf nur solche Vorgänge bringen, die sich in dem Zeitraum der Darstellung abspielen können, was eine die griechische Beschränkung weit überragende Zeiteinschränkung voraussetzt. Diese Vorgänge aber müssen vollständig gegeben werden, damit der Zuhörer durch sie das richtige Verständnis erlangt.

Wenn auch die Naturalisten Anfang und Ende des Dramas leugnen, da das Leben selbst keines von beiden kennt, so müssen sie sich doch bequemen, die Vorgänge, welche sie dem Publikum vorführen, von einem bestimmten Punkte aus zu zeigen und bis zu einem Endpunkte zu führen. Sie können nicht die Fäden zurückverfolgen durch den ganzen Weltlauf und ebensowenig in die ferne Zukunft hinein spinnen, sonst gäbe es »überhaupt nur ein Drama, das freilich von Ewigkeit zu Ewigkeit spielen« müßte. Aber selbst die Gegenwart kann in einem dramatischen Stoffe nicht erschöpft werden. Es muß also auch hier eine Beschränkung eintreten, die der Wirklichkeit nicht mehr entspricht. Statt der Individuen treten Typen auf. Allein das ist nichts Neues. »Die Klassiker, die Verfechter des Idealismus, haben darin ihr oberstes Kunstprinzip erblickt, ja der Name Idealismus schreibt sich von diesem Kunstmittel her.« Denn es galt ihnen, Ideen vorzuführen, also überall über die bloß zufälligen Formen der Erscheinung hinaus zu gehen. Ferner, es müssen schon mit Rücksicht auf die Spieldauer die Vorgänge konzentriert die Gründe der Handlungsweise zusammengezogen und als Resultate gegeben werden. Die analytische Methode greift Platz, aber nicht wie im »König Oedipos«, wo sie ein Stück der Vergangenheit nach dem andern aufrollt, sondern in der Darlegung rein persönlicher Handlungsmotive, die in endlosen Gesprächen — weil Monologe als unnatürlich verboten sind — vor dem Zuhörer entwickelt werden. Da nun aber von einer erschöpfenden Darstellung der Vorgänge oder der Beweggründe in der kurzen Zeit des Theaterabends nicht die Rede sein kann, muß der Dichter kürzen und einrichten, kurz, auch hier das Gesetz der Perspektive anwenden — was der Lebenswirklichkeit wieder nicht entspricht.

Das Gleiche gilt für die Charakterzeichnung, welche darauf angewiesen ist, das zu scheinen, was sie niemals sein kann, nämlich erschöpfend. Eine »nach dem Leben gezeichnete« Figur würde von der Bühne herab gar nicht wirken. Der Dichter muß eine Masse Widersprüche, wie sie bei jedem Menschen vorkommen, wegschneiden, um dem Zuschauer den Charakter, welchen er um eines besonderen Vorgangs willen darzustellen unternimmt, klar vor Augen zu stellen; er soll ihn also eigens für die Handlung ins geeignete Licht setzen und muß sich daher von dem Charakter des gewöhnlichen Lebens entfernen. Er wird dies nach den Gesetzen der Perspektive und der Übersichtlichkeit thun. Da aber das Wort auf der Bühne nicht ausreicht, um uns eine Vorstellung vom Charakter zu geben, die rasch vermittelt werden soll, so wird sich die Charakterzeichnung vom beschreibenden Worte abwenden und in Handlung auflösen. Dies ist selbst bei Strindbergs angeblich »charakterlosen« Figuren der Fall.

So zeigt sich also, daß nicht bloß Bühne und Spiel, sondern auch die dramatische Komposition mit diesen drei Gesetzen vorgehen müssen. Die Zuseher müssen sich in dieselben fügen und eine Menge von Zugeständnissen machen — was allerdings nicht als selbstverständlich vorausgesetzt wird —, weil von diesen Konzessionen die Wahrscheinlichkeit der Darstellung abhängt. Objektive Wahrheit ist auf der Bühne, wie Sittenberger mit Recht behauptet, unmöglich. Ist sie's denn immer im Leben? Alles, was man in der Kunst erreichen kann, ist subjektive Wahrheit, d. i. Wahrscheinlichkeit. Diese ergibt sich aber nicht, wie die Naturalisten meinen, aus der möglichst vollkommenen Nachahmung, sondern aus dem mit künstlerischer Absicht gemachten Arrangement einer thatsächlichen oder möglichen Wirklichkeit."

Digitized by Google

* Coquelin über seine Kunst.

Coquelin, der gefeierte Charakterdarsteller der Comédie française, hat in seinem neuesten Büchlein „L'art du comédien" das Thema vom Schauspieler und seiner Kunst, das er schon früher behandelt hat, fortgesponnen. Heinrich Stümcke teilt darüber in den „Internationalen Literaturberichten" das Folgende mit:

„Der Schauspieler ist für Coquelin überall und in erster Linie ein Künstler, der dem Maler, Dichter oder Bildhauer in nichts nachsteht, wenn auch das Objekt, das er künstlerisch zu bearbeiten hat, nicht Farbe und Leinwand oder Marmor, sondern die eigene Persönlichkeit wenn er also auch zugleich schaffendes Subjekt und bearbeitetes Objekt ist. Auf die richtige Erkenntnis dieses Dualismus legt Coquelin großen Wert, und sein Hauptstreben geht darauf aus, als erfahrener Praktiker und eifriger Pädagoge die Schwierigkeiten, die dieser Dualismus in sich schließt, klarzulegen und die Mittel anzugeben, durch die der Künstler das richtige Verhältnis zu seinem zweiten Ich und der Rolle gewinnt. Der eine Teil muß der Herrschende sein, der andere Sklave, williges Instrument, aber andererseits darf dieser Subjektivismus doch nicht so weit gehen, daß jede Ausgestaltung einer Rolle allzusehr den individuellen Stempel des Schauspielers trägt, oder daß gar eine Vergewaltigung der Rolle in diesem Sinne eintritt. Ist der Schauspieler selber eine Hamlet-Natur, so wird er uns durch eine eigenartige individuelle Leistung als Hamlet ohne Zweifel hinreißen, aber ein Künstler, der auch als Don Carlos der melancholisch-interessante Dänenprinz alias Herr X Y ist, wird auf die Dauer den Tadel der Einseitigkeit und Schablonenhaftigkeit sich zuziehen. Mit Recht warnt der erfahrene Meister freilich vor dem Irrtum, die gelungene Maske genüge und die interne Ausarbeitung der Rolle könne man sich schenken. Gerade die äußere Ausgestaltung der Rolle verführt zu den vielbewunderten und öfter getadelten Mätzchen, auf die freilich kein einziger großer Schauspieler seit Garrick und Eckhof völlig verzichten konnte. Daß auch solches getadelte Beiwerk bei der immensen Kunstfertigkeit eines Friedrich Haase z. B. wie organisch verwachsen mit der Rolle erscheinen kann, wird jeder, der Haases Königslieutenant oder Marquis in Sandeaus »Fräulein von Seiglière« gesehen hat, zugeben. Daß auf die sprachliche Vollendung einer Rolle das Hauptgewicht gelegt werden muß, betont Coquelin mit Recht. Die Frage, ob der Schauspieler deklamieren oder natürlich sprechen soll, tritt hier in den Vordergrund. Es ist leicht, dem gefeierten Deklamator der Coppéeschen Solodramen, der ein eigenes Büchlein über die Kunst, Monologe zu sprechen, geschrieben hat, dem Sozietär desjenigen Kunstinstituts, das als Hauptträger des klassischen Stils gilt, vorzuwerfen, es sei kein Wunder, daß er die sogenannte Natürlichkeit in der Bühnensprache verpöne. Das Theater, meint Coquelin, ist kein Salon. »Man spricht nicht vor 1500 Zuhörern im Schauspielhause wie mit einigen Freunden in der Kaminecke. Wenn man nicht die Stimme erhebt, wird man nicht gehört, wenn man nicht ausdrucksvoll spricht, wird man nicht verstanden«.

Das heutzutage beliebte, natürlich sein sollende Fallenlassen von Wörtern, Verschlucken, Wiederholen, Näseln oder Kauen usw. blendet gelegentlich wohl das Publikum durch den sogenannten Naturalismus, zumal wenn der Schauspieler beliebt und das Stück gut ist, aber folgen die Hörer nur gelangweilt und mühsam dem Gange des Stückes, so fängt das fatale, alle Illusionen zerstörende Rufen auf den hinteren Reihen an: Lauter, lauter! In kleinen intimen Häusern, wie im Berliner oder Münchener Residenztheater, kann der Schauspieler ganz anderes in dieser Hinsicht wagen, als beispielsweise im Münchener Hoftheater oder im Berliner Theater, zumal bei einem Ibsendrama, oder einem französischem Schwank, obgleich des Norwegers raffinierte Dialektik und Balabrègues und Bissons gewagte Pointen auf der Bühne immer noch eine andere Sprechweise verlangen, als die tête á tête-Plauderei im realen Leben. Ganz unangebracht ist die saloppe Sprechweise, der moderne Konversationston in einem klassischen Werk, auch wenn es nicht in Jamben geschrieben ist. Die verunglückte Kabale und Liebe-Aufführung im Deutschen Theater hat das wieder einmal recht erschreckend gezeigt. Auch über die von vielen Schauspielern, u. a. von Mitterwurzer, häufig beliebte Methode, den Text eigenmächtig zu ändern und hinzuzudichten, ist hier ein Wörtchen am Platze. Die Aufführung der »Journalisten« z. B. wird einem pietätvollen Kenner des Freytagschen Originaltextes geradezu verleidet, wenn Bellmaus nach dem Eintritt der Tänzerin Tavoni aus eigener Machtvollkommenheit gräßliche deutsch-französische Kalauer minutenlang radebrecht und Bolz ihm aus der halbgeöffneten Thür wider alle Vorschrift des Dichters nach Kräften sekundiert. »Ein redlicher Darsteller«, sagt Coquelin, »darf nicht mehr Geist haben wollen als der Autor.« Wenigstens nicht im Dialog. Schwieriger schon ist die Frage zu entscheiden, ob er in der Auffassung und Durchführung einer Rolle mehr bieten darf, als der Dichter gewollt und hineingelegt hat.

Es gibt bekanntlich schlechte Stücke, die nur durch einen großen Schauspieler gehalten und für ihn aus der dramatischen Rumpelkammer zum Gastspiel hervorgeholt werden. Bei Geistern zweiten und dritten Ranges mag solches Thun erlaubt sein, obgleich einmal die Stücke diese Ausgrabung fast nie wert sind und andererseits gerade bei dieser Gelegenheit die Mätzchenmacherei und das nichtige Virtuosentum üppig gedeihen. Aber über Shakespere oder Molière hinaus gehen zu wollen, ist gewiß, mit unserem Franzosen zu reden, ein befremdlicher Ehrgeiz. An Hamlet, Tartuffe und Mephisto wird dies Experiment am häufigsten versucht, obgleich diese Rollen bei genauem Zusehen der Interpretationslust und -Kunst durchaus nicht so viel Spielraum bieten, als sensationslüsterne Literarästhetiker und eigenwillige Mimen oft glauben. — Um noch einmal auf die Sprechfrage zurück zu kommen, so verteidigt Coquelin durchaus nicht hohle bombastische Deklamation, sondern er meint, daß die wahre Natürlichkeit der Bühnensprache darin beruht, allen Phrasen und Worten ihren richtigen Wert zu geben, Licht und Schatten, Hebung und Senkung der Stimme kunstgemäß zu verteilen.

Daß der Liebhaber anders sprechen muß als der Charakterspieler, die komische Alte anders als die Naive, versteht sich wohl von selbst. Eine natürliche Begrenzung des Rollenfaches liegt schon in dieser Notwendigkeit, ganz abgesehen von den körperlichen Anforderungen, die freilich durch richtiges Kostüm, Perücke und Schminke leichter zu befriedigen sind, als die sprachlichen. Einzelne Ausnahmen gibt es ja, deren Rollenfach durch Carlos und Franz Moor, Romeo und Richard III. auf der einen und anderen Seite begrenzt wird, aber auch sie bleiben ein interessantes Experiment.

Wenn wir Coquelins Grundprinzip, daß das eine Ich im Darsteller das andere souverän beherrschen soll, beherzigen, verstehen wir, warum er sich nicht denen anschließen kann, die da fordern, der Schauspieler solle in seiner Rolle ganz und gar aufgehen, sich mit ihr identifizieren, wirklich lachen und von Herzen weinen. Es liegt in solcher Anforderung teils eine Art Grausamkeit, teils Vernachlässigung aesthetischer Rücksichten. Man lacht und vor allem man weint auf der Bühne anders als im Leben. Auch der Künstler, der thatsächlich auf der Bühne einschläft, wo die Rolle ihm Schlaf zu markieren vorschreibt, kann durch allzu natürlichen, an Grimasse streifenden Gesichtsausdruck unbeabsichtigte Lachlust beim Zuschauer erregen.

Wir haben hier die wichtige Frage von der Berechtigung

Digitized by Google

des Naturalismus auf der Bühne. Ich glaube, Coquelin hat Recht, wenn er an dieser Stelle die bekannte Anekdote von dem Bauchredner erzählt, der so trefflich ein schreiendes Ferkel zu kopieren versteht, und dem Bauern, der erklärt, er könne es besser und einem wirklichen, unterm Rock verborgenen Ferkel in den Schwanz kneift, daß das Tier laut quiekt. Der Bauer wurde von den Zuhörern ausgepfiffen. »Das Ferkel schrie zweifelsohne sehr gut, aber ohne Kunst«, und darin, meint Coquelin, besteht auch der Irrtum der Naturalisten auf der Bühne, die immer das reale Ferkel schreien lassen wollen. Die Bühne mit Pappdeckelsoffitten und Leinwandkulissen, künstlichem Licht und geschminkten Personen bleibt immer die Welt des Scheins und in Zeit und Raum hinter der Wirklichkeit zurück.

Solche Erwägungen könnten fast trivial erscheinen, aber wer sich erinnert, mit welcher Leidenschaft der Kampf der Schlagworte und Schulmeinungen gerade in unseren Tagen geführt wird, wie Meiningerei und Reformbühne als die Pole zweier entgegengesetzter Kunstanschauungen bejubelt und verlästert werden, wird jede sachkundige Erörterung dieser Frage willkommen heißen. Und dem erfahrenen Theaterpraktiker und fein empfindenden Aesthetiker der Schauspielkunst vom Seinestrand dürfen auch wir in dieser und den anderen Fragen der Bühnenpädagogik getrost Gehör schenken."

Musik.

* Musik und Volk.

Unter dieser Überschrift bringt Johannes Vollert einen Aufsatz in der „Täglichen Rundschau". Er spricht zunächst davon, daß im großen und ganzen Deutschland ein musikalisches Land sei, wenn auch die musikalische Begabung in den verschiedenen Strichen nicht gleich, wenn auch zwischen Nieder- und Oberdeutschen in dieser Beziehung ein großer Unterschied sei. Sicher bedeute die Musik in unserm Volke eine wirkliche Macht, was ja auch der Staat durch seine amtliche Pflege anerkannt habe. Dennoch findet Vollert in der Behauptung ein Körnchen Wahrheit, daß im scheinbaren Widerspruch zu dieser Thatsache „die Musik eine Art Unvolkstümlichkeit besitze"; „sie bleibt immer die unverständlichste Kunst, weil sie mit dem abstraktesten Werkzeug, dem Ton, arbeitet". Nun trifft das allerdings nicht auf die niedrigste Art von Musik zu, d. h. auf die, bei welcher der bloße Sinnenreiz des Ohres mit Wohlklang und Rhythmus Alles ist, noch auf jene Tonkunst, die mit der Anlehnung an das Wort eine Erleichterung für ihr Verständnis findet. „Aber gerade die höheren Erzeugnisse der absoluten Musik, welche unsres Volkes Ruhm über die ganze Welt getragen" werden stets nur von einer gewählten Schar voll gewürdigt. Es braucht Anlage, solche Schöpfungen verständnisvoll zu genießen, und es braucht Entwicklung der Anlage dazu.

Wir wollen den zweiten Teil des Aufsatzes für sich selbst reden lassen:

„Wahrhafte Größe bleibt zuerst fast immer unverständlich. Die Neuheit der wirklich bedeutenden Schöpfungen — alles wirklich Große ist neu — stößt ab und reizt zum Widerspruch. Das augenblicklich Gefallende ist fast immer das Schlechte, und ganz besonders bei der Musik. Man kann sicher sein, daß bei Erstaufführungen allemal der Mittelmäßigkeit die größten Triumphe erblühen. Die Geschichte der Opernaufführungen, zumal der neuesten, redet eine deutliche Sprache! Erst was sich bei öfteren Wiederholungen, bei öfterem Hören dem begabten Ohr als echt erweist, das bleibt der Nachwelt unverloren. Und wäre es nicht ein trauriges Zeichen für die Flachheit der Musik, wie jeder Kunst, wenn von der einen, von zwei Stunden des Hörens oder Schauens der Einzelne schon in den Stand gesetzt würde, einzudringen in die Tiefe wirklich bedeutender Werke? Beethoven hat wochenlang, monatelang gearbeitet, gefeilt, gestrichen, zugesetzt, bis er ein Werk für vollendet ansah, bis er die einzigartige Geschlossenheit, die Festigkeit des Baues erreichte, die wir flatterigen, zum Festhalten einer Grundstimmung nicht mehr geeigneten Nachfahren an ihm bewundern. Und nun sollte ein einmaliges Konzert in einer Spanne Zeit alle die Schönheiten dem Hörer mühelos erschließen, die der Genius in langen Wochen redlicher Arbeit hineingefügt hat?

Aber leider verlangt man gerade von der Musik den anstrengungslosen Genuß am allermeisten. Die Lehrbücher der Musikgeschichte rühmen stets, und mit Recht, den gewaltigen Fortschritt, den die Musik durch Beethoven gemacht habe; durch ihn nämlich sei sie geadelt und dem bloßen Zweck der Unterhaltung entzogen worden. Aber es ist gegen damals auf Seiten der Hörer wohl kaum ein wesentlicher Fortschritt zu verzeichnen. Auch heute eilt man ins Theater, in die Konzerte gewöhnlich nur, um ein paar Augenblicke Phäake zu sein, nicht aber, um sich in den Tiefen des Herzens packen und aufrütteln zu lassen zu frischerer Kraft, zu ernsterem Wollen. — Es mag bei Liedern, kleineren Stücken u. s. w. noch hingehen, wenn bei der Erstaufführung ein durchschlagender Erfolg erzielt wird. Denn da vermag der Hörer mit seinem Geiste nachzufolgen. Aber ist das Werk länger, so wird die Sache sofort sehr bedenklich: der Hörer ist unmöglich im Stande, genau zu folgen, geschweige denn, ein treffendes Urteil abzugeben. Darum auch nichts falscher, als nach der Erstaufführung von Symphonien u. s. w. sachliche Kritiken schreiben zu wollen: sie müssen regelmäßig unverständig werden, wie man alle Tage aus den Zeitungen sich überzeugen kann. Nur dann allenfalls kann eine solche schnelle Kritik, die heute von dem musikalischen Schriftsteller verlangt wird, das Rechte treffen, wenn der Beurteilende dem Komponisten produktiv oder rezeptiv gewachsen wenn er kongenial ist. Aber das ist selten genug der Fall es machen sich im Gegenteil an sehr vielen Stellen Leute breit, welche ohne alles Verständnis sind und unter dem Worte Kunstkritik nichts anderes verstehen, als ein Zusammenhäufen von unklaren, künstlich aufgeputzten Redensarten. Und so wird von ihnen hier ein ernst Strebender mit wenigen höhnischen Worten zu den Toten geworfen, dort ein Unbedeutender, der die Mache versteht, zu ungeahnter Höhe hinaufgehoben.

Wegen der Schwerverständlichkeit, die der Musik anhaftet, wird der schaffende Tonkünstler, der sein Ziel nach oben gesteckt hat und nicht nach der leicht zu erringenden, aber auch schnell verwelkenden Palme der Massengunst greift, sich in der That auf das Gewissen fragen, ob er denn wirklich Bedeutendes geleistet hat, wenn ihm einmal die Menge zujauchzt. Viel angebrachter ist es, wenn der Beifall der bunten Menge seinem Busen bang macht, als wenn er sich den klaren Sinn, das Vermögen der musikalischen Selbsteinschätzung dadurch umnebeln läßt, wie das bei manchem Allerneuesten geschehen sein soll. Alle die Großen von Bach bis Beethoven sind durch zahlreiche Mißerfolge hindurchgegangen, bis man in ihnen den Genius erkannte, und noch ist mancher von ihnen nicht zur Genüge gewürdigt. Nur der kann als Musikus von Gottes Gnaden gelten, der komponieren muß, den die Musik auch gegen seinen Willen überwältigt. Ist nun das, was ihn die Musik auszusprechen zwingt, groß und schön, so hat er auch ohne Publikum sein Publikum, und der Beifall mehrerer wird nicht ausbleiben sobald erst eine kleine Gemeinde nach wiederholtem Hören, vielleicht sogar nach fleißigem Studium ihn zu verstehen gelernt hat — wie er bei jenen Großen nicht ausgeblieben ist.

Zwar manche sind zeitlebens der Mehrzahl der Mitlebenden

Digitized by Google

in ihrem innersten Wesen unverständlich geblieben, zumal die, welche die männlichsten unter den Komponisten sind, Bach und Beethoven. (Beide sind nahe verwandt, so verschiedenartig sie auch dem oberflächlichen Blick erscheinen; beide sind sie Vertreter der echtdeutschen Kraft und Tiefe, die wohl einmal zur Formlosigkeit, ja zur Ungeheuerlichkeit führen kann, aber nie den Geist erschlafft.) Bach ist seinerzeit als Komponist viel weniger geschätzt worden, denn als Klavier- und Orgelvirtuos; Beethoven hat stets nur wenige Eingeweihte aus der kunstpflegenden Wiener Aristokratie gehabt, die ihn als »Generalissimus« verehrten, und unter dem französisch frivolen Einfluß Metternichs, des fin faux fanfaron, dem die deutsche Musik »horrible« erschien, zogen in Wien und ganz Österreich bald die lotterigen Rossiniaden ein, der jüngste Schoß der italienischen Musik, welche Beethoven, wie es schien für immer, vernichtet hatte. Noch in den 50er Jahren waren die Klaviersonaten Beethovens so gut wie unbekannt in der Masse des Volkes, trotz der Thätigkeit Liszts und anderer. Erst die neuere Zeit hat hierin Wandel geschaffen, besonders, seitdem die billigen Ausgaben der Meisterwerke auch dem Ärmeren die Bekanntschaft, das Studium ermöglichten. Auch Bach ist erst wieder ein wenig bekannt geworden, seit ihn Mendelssohn ausgegraben hat. Hundert Jahre hat man es in Deutschland nicht der Mühe für wert gehalten, aus dem unendlichen Reichtum seines Geistes zu schöpfen. Jetzt erweist man ihm, zumal in den Musikschulen und Gesangvereinen ernsterer Richtung die gebührende Ehre, aber es ist schon fast zu spät. Er ist uns in der langen Zeit entfremdet, und die meisten seiner Werke, zumal die rein instrumentalen, erscheinen unverständlich nicht nur dem Laien, sondern auch dem Fachmusikus. Es gehört jahrelanges Studium dazu, um diesen Arbeiten, die mit wenig Ausnahmen in der Fugenform geschrieben sind, Geschmack abzugewinnen, und auch dann noch werden die Meisten nicht viel anderes empfinden, als eine historische Bewunderung, wie etwa sie der Kunsthistoriker empfindet für das Gudrunlied oder die Ägineten, die Präraffaeliten u. s. w. Es ist uns Modernen nicht nur die Art der Bearbeitung, die Fugenform mit ihrer Polyphonie unverständlich geworden, sondern auch die Themen der Bearbeitung selber, die Melodien, muten uns fremd an. Deren Herbheit und meist auch große Kürze läßt sie dem heutigen Ohr, das durch die Einstimmigkeit der Melodie und starke Harmonie verwöhnt ist, ganz anders, viel ausdrucksloser erklingen, als sie damals gemeint waren und auch gehört wurden. Aber wer sich mit Ernst in ihn versenkt, der trägt auch bleibende Früchte davon. An ihm strafft sich der Wille, es ist ein Stahlbad, das dem ganzen geistigen Sein neue Stärkung verleiht. Man lernt einsehen, daß wohl die äußere Form der Kunst veralten kann, denn die Form ist wandelbar, nimmermehr aber der Inhalt, der Geist.

Leider wird in dem Prestissimo des heutigen Lebens alles gar zu schnell alt. Schon erscheint Vielen Mozart als lächerlich, Beethoven sogar fängt an, zu klassisch, d. h. langweilig zu sein. Es reizt nur noch der »schöne Wahnsinn«, die echte Kraftgenialität, die häufig der Brutalität so ähnlich ist, wie ein Ei dem anderen, die verschrumpften Nerven des abgelebten Großstädters. Heiberg, Sudermannn u. a. stehen in ihrer Richtung den Mascagni und Leoncavallo gar nicht so ferne, nur mit dem Unterschied, daß Mascagni nichts, Leoncavallo nur ganz wenig von dem Talent hat, das jene Deutschen besitzen.

Nach allem diesem: was ist nun die Aufgabe desjenigen, der unseres Volkes Bestes will auch in Beziehung auf die Musik? Offenbar keine andere, als immer und immer wieder mit That und Wort darauf hinzuarbeiten, daß unser Volk rein deutsch werden muß. Wir brauchen keine ausländischen Vorbilder — Gott sei Dank, daß keine griechische und römische Musik aus den vergangenen Jahrtausenden übrig geblieben ist, sonst hätte vielleicht auch die noch unsere Entwicklung gehemmt — das Größte in der Musik, was je geschaffen ist, haben wir geschaffen, und der quellende Born der Erfindung ist nicht vertrocknet bei uns. Tag aus Tag ein gelangen neue Werke an die Öffentlichkeit. Nun genießt doch, was deutsche Vergangenheit und deutsche Gegenwart Euch schenkt! Was sollen uns die italienischen Graßheiten (leider sind sie Wagner nachgebildet) mit ihrer Erfindungsarmut, was die slavischen Künsteleien und gar die nordischen angeblichen Interessantheiten? Es ist jämmerlich, immer wieder der »süßen Lilie« (Leierkastenmelodie ersten Ranges) und dem kläglichen Intermezzo des Mascagni zu begegnen, Syrup statt Honig essen zu müssen, wo doch der Honig in vollen Waben vor uns liegt. Unsere deutschen Meister heißt es studieren, von Luther und den Niederländern an bis heute, studieren und dann in das Volk bringen, den weitesten Kreisen verständlich machen durch gute billige Ausgaben*, durch Bearbeitungen für die Instrumente der Hausmusik, vor allen das Klavier, durch billige Konzert-Aufführungen, durch Verwertung in Gesangvereinen und Schulen. Es ist aufs Höchste anerkennenswert, daß in vielen größeren Städten für ganz geringe Preise auch dem armen Musikfreund (deren Zahl ist groß!) es ermöglicht wird, ein gutes Konzert mit guter deutscher Musik zu hören. Die Ausnahme des Gewandhauses, welches den Anspruch auf eine der obersten Stellungen im deutschen Musikleben erhebt, ist in dem ungewöhnlich musikalischen Leipzig sehr zu bedauern. Aber es geschieht noch lange nicht genug. Noch sind die Preise der Opernhäuser nur auf gefüllte Geldbeutel berechnet; nicht einmal der gebildete Mittelstand kann sich den Genuß des musikalischen Dramas öfter, geschweige denn regelmäßig gönnen. Hier bleibt für den Staat und für den nationalen Sinn der Reichen viel zu thun. Stiftungen der Art würden den Namen des Spenders wahrlich weiter und länger bekannt machen, als Denkmäler in Stein und Erz. Wagners Festspielhaus sollte ein Volkshaus im besten Sinne des Wortes werden; hier sollte nach seiner Absicht die deutsche Musik dem deutschen Volk mustergiltig vorgeführt werden. Und was ist daraus geworden? Ein wundervoll zweckentsprechendes Gebäude, zu welchem aber nur der Geldsack den Zutritt erreicht. Denn das kann sich Jeder sagen, daß nur die Wohlhabenderen imstande sind, für einen Abend die Doppelkrone aufzuwenden. Welch eine gänzliche Verschiebung der Absichten des Meisters von Bayreuth, herbeigeführt durch das Bedürfnis des elenden Mammons! So kommt es, daß jetzt vor dem Festspielhaus sich eine merkwürdige buntgefiederte Menge zusammenfindet, die ein internationales Ansehen hat und alles andere ist, nur kein deutsches Volk.

Besinnen wir uns auf uns selber! Unser Kaiser hat ein vortreffliches Beispiel gegeben, als er die alten schönen Armeemärsche hervorholte und zu neuem Leben erweckte. Damit ist wenigstens aus der Militärmusik, die am mannhaftesten klingen und auf die mannhaftesten Triebe im Menschen wirken soll, der frivole jüdisch-französische Operettenmarsch, der schon tief eingewuchert war, ausgerottet. Und von gleichem Verständnis für deutsche Musik zeugt es, daß er die altniederländischen Streitlieder aus dem großen Befreiungskriege des 16. Jahrhunderts wieder zu Ehren gebracht hat. Sie sind

* Auch die Volksausgaben Breitkopf und Härtels, sowie der „Edition" Peters sind noch immer viel zu teuer. Daß sie billiger werden könnten, ist deutlich, denn wie könnte man sonst beim Kaufen 20 bis 30 und noch mehr Prozent Rabatt erhalten? D. V.

Digitized by Google

ganz Erhabenheit und Kraft: sie haben die gleiche Wurzel mit Beethovens Schöpfungen und mit unserem Choral. Erblühte doch auch dem ein neuer Erwecker! Man ahnt nicht, welche Schönheiten er enthält, wie er der beste Ausfluß aus der musikalischen Schöpferkraft unseres Gesamtvolkes ist: denn er beruht auf dem Volkslied. Aber leider sind wir auch in den Kirchenweisen viel zu sehr rationalisiert: gerade die flacheren Melodien hört man in den Kirchen, die tieferen, erhabneren liegen staubvergraben auf der Seite. Hier könnten die Seminare und Musikschulen viel Gutes wirken, aber noch sind sie selber nicht genügend eingedrungen in all die Schönheit und Tiefe unserer alten Kirchenmusik: ihre Augen sind voll Schlafs. Würden sie ihnen doch bald aufgethan!"

Mit einem nochmaligen kräftigen Aufruf zur „Rückkehr zum Deutschtum" auch in der Musik schließt der Verfasser seine Arbeit.

* Musikliteratur.

Die natürliche Stimmung in der Vokalmusik. Von Max Planck. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 75 Pfg.)

Eine wertvolle musiktheoretische Untersuchung, bei aller Knappheit voll treu wissenschaftlichen Ernstes und voller Gründlichkeit, die in jedem Satz die Hand des erfahrenen, des „fundierten" Fachmusikers erkennen läßt. Wer diese kleine Schrift gelesen hat, muß sich billig wundern, wie man nur, das Problem der natürlichen Stimmung zu lösen, neuerdings (seit Grell) sich so ereifern und vergeblich abmühen konnte, um schließlich doch einsehen zu müssen, daß man halb und halb einen Don Quixotekampf gegen die lebendige Praxis unternommen hatte.

Der Wichtigkeit des Gegenstandes wegen seien Plancks Hauptergebnisse, wie er sie am Schlusse noch einmal zusammenfaßt, hier in folgendem mitgeteilt: „Die moderne Vokalmusik bedient sich fast durchweg, auch in konsonanten Dreiklängen, der temperierten Stimmung. Ermöglicht wird dieser Umstand durch das Akkommodationsvermögen, zur Wirklichkeit wird er durch die Gewöhnung unseres Gehörs an die temperierten Intervalle. Dagegen gibt es einige bestimmt charakterisierte Fälle, in denen ein praktischer Einfluß der natürlichen Stimmung thatsächlich nachweisbar ist. Jedem Dirigenten eines a cappella-Chores ist ein einfaches Mittel gegeben, um sich von dem Grade dieses Einflusses bei seinem eigenen Chor zu überzeugen. In jedem solchen Falle entsteht die praktische Frage, welche Stimmung in der Aufführung der Komposition zur Anwendung kommen soll. Hat der Komponist selber darüber keine Vorschrift erlassen, so kann diese Frage nur vom ästhetischen Standpunkt aus entschieden werden. Ob die natürliche Stimmung künftig einmal eine bedeutendere Rolle in der Musik zu spielen berufen ist, als jetzt, vermag heute niemand zu sagen. Sicher ist nur das Eine, daß dies nur dann geschehen wird, wenn ein Genius ersteht, der in der Sprache der natürlichen Stimmung mehr zu sagen weiß, als in irgend einer anderen; ihm würde gewiß kein prinzipielles Bedenken standhalten." Karl Söhle.

Bildende Künste.

* Briefe über bildende Kunst.

Berliner Brief.

In den letzten Wochen vor der Eröffnung der Großen Ausstellung zeigten uns die Berliner Kunsthändler noch mancherlei, was, an sich ganz interessant, doch in der Hauptsache nicht geeignet erscheint, die Aufmerksamkeit der Leser des Kunstwarts hervorragend in Anspruch zu nehmen. Nur ein neuer Böcklin war von solcher Schönheit und Kraft, daß er als ein besonderes Ereignis genannt werden darf. Es war eine Kreuzabnahme, in Farbe und Gestalten mit einer Leidenschaftlichkeit und Selbständigkeit dargestellt, die weit von der für derartige Bilder beliebten akademischen Formel abweicht. Der Einfluß dieser Formel reicht tiefer, als man vielleicht geneigt ist anzunehmen, und selbst Meister von Bedeutung und Eigenart vermögen sich oft ihm nicht zu entziehen, wenn sie sich an religiöse Bilder großen Stils wagen. So mag denn manchem dies Werk Böcklins zunächst ein wenig fremdartig vorgekommen sein, und ergötzliche Blüten trieb wieder die auf der Landstraße des ewig Alltäglichen dahertreibende „Kritik". Böcklin teilt mit den besten unserer modernen Maler, er teilt mit Werken, wie den „Webern" und „Hannele" die Eigentümlichkeit, daß er auf die geschwächten und verzärtelten Kunstnerven des Publikums gar keine Rücksicht nimmt. Er gibt echte Tragik, die dem Beschauer durch Mark und Bein dringt; er stellt ihn dem Unerhörten, Geheimnisvollen von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Durch keine Andeutung des Überirdischen gemildert, erscheint der Leichnam Christi in der ganzen Hilflosigkeit des Todes. Zwei Männer haben ihn eben vom Kreuze herabgenommen; der eine, ein Greis, vermag seinen Kummer kaum so weit zu bezwingen, daß er seinen traurigen Liebesdienst fortsetzen kann, der andere blickt mit tiefem Ernste und innerlichster Bewegung in das bleiche Gesicht des Heilands. Die Mutter aber, die jetzt das Kind ihrer Sorgen zum ersten Male entstellt dicht vor sich sieht, ist in namenlosem Schmerze wie versteinert. Ihre Augen werden starr, der Laut stockt ihr in der Kehle und sie preßt beide Hände an den Kopf, als ob sie ihn vor dem Zerspringen bewahren wollte. Völlig fassungslos hat sich Magdalene von dem entsetzlichen Anblicke abgewandt; in ihrer Auflösung ist sie unfähig, auf den tröstenden Zuspruch Johannis zu hören. Zu dieser tiefen Leidenschaft der Darstellung paßte vollkommen die düstere Glut der Farben, die wie zu einem gewaltigen Akkorde zusammenrauschen. In jeder Einzelheit stark, aufrichtig, selbständig, wird dies Werk bei jedem, der es offenen Auges betrachtet hat, einen unverlöschlichen Eindruck hinterlassen haben.

Ein Schritt ins Nebenzimmer führte unvermittelt in eine ganz andere Welt. In eine Welt der Gediegenheit, der treuen Beobachtung, des tüchtigen Könnens, aber auch der Armut an Poesie und starker Eigenart. Über dreißig holländische Künstler hatten hier ausgestellt. Wir wollen uns aber daran erinnern, daß es auch in Holland eine junge Kunst gibt, von der wir in Deutschland bisher meines Wissens noch so gut wie nichts zu sehen bekommen haben. Was hier versammelt war, war doch meist älteren Stils. Die Landschaft überwiegt, Mesdag steht noch immer an der Spitze. Die Malweise ist breit, ehrlich, voller Naturgefühl; aber Phantasie und eigene Erfindung mangeln; und mehr als ein Verhältnis kühler Achtung vermag sich kaum zu bilden.

Martin Brandenburg, der eine Anzahl Arbeiten bei Gurlitt ausgestellt hat, ist von einigen als ein sehr bedeutendes und zukunftsreiches Talent angesehen worden. Das Talent ist ja ganz unbestreitbar, aber über Wert und Tiefe dieses Talentes konnte ich doch kein günstiges Urteil gewinnen. Er malt symbolistisch, aber es gelingt ihm nicht, seine Symbole so zu gestalten, daß sie durch sich selbst überzeugend wirken. Das Weib auf dem Bilde „Ein heiliges Weib" hat an sich gar nichts Heiliges; aber der weihevolle Waldeszauber, in dem sie wandelt, soll sie, wenn ich recht verstehe, zu etwas Heiligem stempeln. Nun wirkt aber dieser Wald gar nicht so weihevoll und zauberhaft auf mich, daß ich imstande wäre, etwas von dieser Stimmung auch auf die Frau zu übertragen, und es zeigt sich von neuem, daß der Grundfehler des sogenannten Symbolismus doch darin liegt, daß er Erscheinungen stilisieren will, deren er nicht mächtig ist. In dem Bilde „Eine Dissonanz" ist der Grundgedanke fast in Tooropscher Art dadurch ausgedrückt, daß wirres Dorngestrüpp einen Lautenspieler hemmt, was aber mehr absonderlich wirkt,

Digitized by Google

als daß es die Empfindung einer Dissonanz erweckte. Im ganzen hatte ich den Eindruck, daß hier ein allzu bewegliches Talent sich durch gewisse Modeströmungen mehr, als ihm gut war, habe beeinflussen lassen und man erst wird abwarten müssen, nach welcher Richtung sich dies Talent allmählich entwickeln wird.

Inzwischen ist nun die Kunstausstellung eröffnet worden, und diesmal ist es vermöge der Beteiligung der Sezession, der Franzosen, Amerikaner, Engländer und Schotten wirklich eine interessante Ausstellung geworden. Für heute will ich nach meinen ersten Eindrücken nur soviel sagen, daß meines Bedünkens die Münchener Sezessionisten die deutsche Kunst vor einer schweren Niederlage behütet haben, die noch vor sechs, acht Jahren unausbleiblich gewesen wäre. Wohl sind wir in vielem hinter den Franzosen zurück, und vor allem an Einheit, an Tradition, an Geschlossenheit des Wirkens sind sie uns weit zuvor. Daß wir mit ihnen in den Vorzügen ihrer Nation, in Eleganz und Grazie, in flottem Vortrag und pikanter Darstellung der Frauenschönheit nicht wetteifern können, braucht nicht erst gesagt zu werden. Aber an Kraft der Lenden sind die Deutschen doch stärker. Sie besitzen die Fülle der Individualität, die Tiefe der Auffassung, die Innerlichkeit des Empfindens, die köstliche Gabe des Humors. Ich glaube mehr als je, daß ihnen die Zukunft gehört, auch der Amerikaner ungeachtet, die allerdings vermöge ihrer Kühnheit und Eigenart glänzend „abschneiden". Ich hoffe, daß dieser erste Eindruck durch die Betrachtung im einzelnen nicht Lügen gestraft werden wird. Albert Dresdner.

Weimarer Brief.

Der Weimarische Lokalpatriotismus, der recht selten Zucker zu schmecken kriegt, that sich in diesen Tagen doch einmal eine Güte an, denn der Schöpfer des unlängst in Eisenach enthüllten Lutherdenkmals, Professor Donndorf, ist ein Weimarer Kind, und hat erst kürzlich einen schönen Akt der Pietät dadurch geübt, daß er die Kopie einer für Amerika gelieferten Brunnenfigur seiner Vaterstadt schenkte, die nun unglücklich darüber ist, sie nicht auf dem Karlsplatz aufstellen zu sollen, sondern in dem ganz unplanimetrischen Eckchen unterhalb des Zeughofes, wo ein Röhrenbrünnlein einem halben Dutzend Kanephoren Raum zum Entfalten ihrer malerischen Posen gewährt. Es ist rührend und schön, daß Donndorf dieses Eckchen zur Aufstellung bestimmt hat, weil sein elterliches Haus daran lag und seine frühesten Jugenderinnerungen sich um das Brünnlein lagern. Hoffentlich läßt sich der Meister nicht nachträglich umstimmen, denn es thut wahrhaftig nicht not, allemal das bischen Denkmalschmuck unserer Städte auf einen Haufen zu bringen, auch weiß Jeder, wie widersinnig wir durch weite Plätze die intime Wirkung unserer Kunstdenkmäler preisgeben; sie werden zumeist einfach von der vorgelagerten Öde und dem unendlichen Blau des Himmels aufgefressen. Lassen wir den Architekten diesen Unfug! Diese nämlich sind nun einmal der Meinung, ihre „Prachtfassaden" sehe man überhaupt nicht, wenn man nicht einen Abstand der drei- bis zehnfachen Höhe des Baues mitgenießen könne. Doch ich wollte von Donndorfs Lutherbildnis reden. Das war nun freilich eine arge Enttäuschung. Wider die drei bildhaften Reliefs am Sockel, Luther als Kurrendschüler von Frau Cotta aufgenommen, die Gestalt des bärtigen Junkers im Jagdhabit, wie er sinnend, des Flitzbogens vergessend, im dichten grünen Laube des frischen Waldes dasitzt, endlich die Figur des im bekannten Lutherstübchen der Wartburg an der Bibelübersetzung arbeitenden jugendlichen Helden — sage ich kein Wort. Das sieht jeder mit Vergnügen sich an. Aber nun schaue man hinauf zu der Luthergestalt selber. Ist das ein Mensch, ist das ein Mann? Nein, das ist ein kannelierter Säulenstumpf mit einer Kugel oben drauf, die vorne die fleischigen Züge des Wittenberger Professors zeigt, der sich inzwischen sein „Ränzlein angemäst." Man sage nicht, der unglückliche Predigertalar habe den Künstler an der Entfaltung freier menschlicher Gliederung gehindert. Einmal ist der Talar für den plastischen Künstler gar nicht so unglücklich, wie z. B. unsere bürgerliche Kleidung und selbst die straffe Uniform, und dann aber: da sehe der Künstler eben zu, wie er es doch mache. Statt dessen aber hat Donndorf von vornherein auf jeden Versuch verzichtet, menschliche Proportionen in seinem Bildstock auch nur anzudeuten. Wie ein sorgfältig in ganz parallele Streifen gezogener Sack hängt vom Nacken herab bis dicht an den Boden das gleichmäßig weite runde Priestergewand herab, und wenn nicht vorn zwischen zwei bauschigen Ärmeln — nicht Armen — ein flachangepreßtes Bibelbuch zu sehen wäre, wer sollte darauf geraten, in dieser furchtbaren Toilette den lebenstrotzenden deutschen Helden zu suchen, der das Fürchten — der Menschen! — nicht lernen konnte? Ich will den tausenden unserer Wartburgpilger ihr etwaiges evangelisches Vergnügen an dieser Figur wahrlich nicht verderben, aber ich kann nicht anders, als dieses Lutherbild für ein traurig mißratenes zu erklären, das die Ehre der ohnehin tief genug gesunkenen deutschen Monumentalkunst in keiner Weise aufzubessern geeignet ist. Was sollen erst Italiener und Franzosen dazu sagen?

Xanthippus.

* **Aus Paris** bringen die „Münchener Neuesten Nachrichten" Ausstellungsberichte, die zu Interessantes besprechen über die Kunstentwicklung bei denen, die für die meisten deutschen Maler die „Führenden" sind, als daß wir's ganz übergehen dürften. Da heißt es z. B.:

„Vor wenigen Jahren schien es noch, als sollte die ganze Malerei im Staffeleibilde aufgehen. Mancherlei Umstände, die außerhalb des eigentlichen Kunstbereiches lagen, wirkten darauf hin, daß die Künstler eine allgemein gangbare, allen Gesellschaftsschichten handliche, allen Geschmacksarten entsprechende und für alle Weltteile geeignete Handelsware herzustellen sich bemühen mußten. Die soziale Entwickelung der Neuzeit durchbrach die frühere Schichtung der Gesellschaft, löste die ehemals geschlossenen Kreise auf, die mit bestimmten herkömmlichen Bedürfnissen die Tradition des Geschmackes bewahrten, und ließ das millionenköpfige Unding entstehen, das man Publikum nennt, ein Mischwesen, das keine Tradition, kein bestimmtes Bedürfnis, keine Stetigkeit des Geschmackes hat, sondern den Strömungen des Tages neugierig und einigermaßen hilflos folgt. Zugleich schufen die vervollkommneten Verkehrsmittel der Neuzeit für die Produkte der Kunst, wie für den Speck, das Getreide, die Spielwaren, Handschuhe und andere Erzeugnisse des Gewerbefleißes einen Weltmarkt. Die Maler namentlich begannen, da Leinwand und Papier sich am leichtesten verpacken und transportieren lassen, für den Export zu arbeiten. Ihnen eröffneten sich überseeische Absatzgebiete; New-York, Chicago, San Franzisko, Rio Janeiro, Valparaiso, Melbourne, Kalkutta bedurften des Gemalten. Der Austausch in Europa selber steigerte sich gewaltig. Gegen das Frühjahr hin, wenn die großen Bildermessen begannen, fanden die Spediteure kaum Kisten genug, um alle Gemälde zu versenden, die in die Kreuz und Quer von einer Stadt zur andern geschickt werden mußten. Die Kunstausstellungen vervielfältigten sich erstaunlich, und jede einzelne wurde bald so groß, wie diejenige, von der sie sich abgespalten hatte. Die internationale Mischung der Werke und die unterschiedslose Produktion für die Bedürfnisse von aller Welt ließen das Schlagwort aufkommen: »Die Kunst hat kein Vaterland«. Die Leute, die sich dieser Redensart bedienen, ermangeln offenbar des historischen Verständnisses. Sie wissen

Digitized by Google

nicht, daß jede kräftige Kunst auf lokalem Boden gewachsen und dann erst zur allgemeinen Würdigung gelangt ist. International mag der Genuß der Kunst sein, national und eigentlich lokal war stets ihre Schöpfung in ihren urwüchsigen und für die Welt tonangebenden Gebilden.

Die einseitige Ausbildung des Staffeleigemäldes zu internationalen Zwecken durfte nach alledem nicht als erfreuliche Erscheinung gelten. Zur allgemeinen Verbreitung einer gewissen Handfertigkeit hatte sie wohl ihren Wert, da die Völkerkonkurrenz die Anforderungen malerischer Mache steigerte; sollte aber die Kunst wieder kernigere Früchte tragen und stilistische Prägung erlangen, so blieb uns nur die Hoffnung auf eine Rückkehr zu ihrer Lokalisierung.

Interessant ist es nun, zu beobachten, wie einerseits aus der Verfeinerung des Geschmackes neu entstehender Gesellschaftskreise, andererseits aus der Unmöglichkeit, die Mache des Staffeleibildes noch höher zu vervollkommnen, ein Umschwung hervorgeht, der die tüchtigsten Kräfte der Malerei davon abbringt, Konfektionsarbeit zu thun, die aller Welt paßt, und darauf hinweist, auf Maß für lokale und persönliche Bedürfnisse zu schaffen. Der Marsfeldsalon verdient in dieser Hinsicht besonders beachtet zu werden, da er den modernsten Bedürfnissen am meisten entspricht.

Die internationale Mobilmachung der Werke, die wir in den letzten Jahrzehnten gesehen haben, ging Hand in Hand mit dem Bestreben der Maler, die Außenseite der Dinge täuschend ähnlich wiederzugeben. Nichts schmeichelt dem großen Ausstellungspublikum so sehr und wird international so leicht verstanden, wie der Abklatsch der Natur, bei dessen Anblick sich jedermann sagt: »Das kenne ich auch, das habe ich hundertmal gesehen«. Kommt zu der getreuen Nachbildung noch Farbenreiz und pikante Mache, so erfüllt das Bild alle Anforderungen, die der internationale Durchschnittsgeschmack an eine gute Ausstellungsnummer stellt.

In künstlerisch schaffenden, wie in künstlerisch lebhaft genießenden Kreisen fühlt man sich indessen von der Nachbildung der Wirklichkeit übersättigt und begehrt nach neuen Reizen. Man ist auch an der Grenze dessen angelangt, was sich in der Nachbildung technisch leisten läßt. Was die Ölmalerei in dieser Hinsicht irgend zu geben vermochte, ist aus ihr herausgequetscht worden. Den Impressionisten entlehnte man die Fleckenmalerei, die den Bildern eine erhöhte Fernwirkung und Leuchtkraft gab. Gemälde, die für kleinere Räume bestimmt waren, that man, um das übertriebene Farbenspiel zu verschmelzen, nach englischem Brauch unter Glas. Das Streben nach Ausdruck räumlicher Verhältnisse, Licht- und Luftwirkung löste die Linien auf. Es bildete sich eine ganze Richtung aus, die im Gegensatz zur brutalen Lichtmalerei die Körper in dunstiger Atmosphäre verschwimmen ließ. Andere Künstler suchten ihr Heil darin, »auf Ton« zu arbeiten.

Das Gefallen an außergewöhnlichen Wirkungen führte bald zu einer Neuerung, die in der Geschichte der Malerei eigentlich etwas Uraltes ist: die geölte Grundierung der Leinwand wurde durch ungeölten Kreidegrund ersetzt, der die Leuchtkraft der Farben erhöhte. Seit etwa fünf Jahren hat diese Technik allgemeine Verbreitung im Salon gefunden. Ihr ist eine zweite Neuerung, oder vielmehr ein neuer Rückgriff auf das Verfahren alter Künstler gefolgt: an die Stelle der Ölfarben traten die Leimfarben in verschiedenen Zubereitungen, unter denen die Pereirapräparate die bekanntesten, wenn auch nicht die besten sind. Die Leimfarbe überstrahlt die Ölfarbe mächtig; ein Bild, das mit ihr gemalt ist, macht seine fettigen Nachbarn in der Ausstellung tot. Man begreift daher das Vergnügen, mit welchem die Künstler, die ihr Heil darein setzen, im Salon bemerkt zu werden, zu der neuen Technik griffen. Dieses neue Verfahren aber, das den Ausstellungswerken besonders zu entsprechen scheint, wirkt gerade im Gegensatz zu der bisherigen Richtung der Ausstellungsmalerei. Es eignet sich nicht zur realistischen Darstellung der Dinge; es hat nicht die Geschmeidigkeit der Ölmalerei und vermag nicht, wie diese, der Natur in allen ihren Einzelheiten und Zufälligkeiten zu folgen. Ihr eigentliches Gebiet ist nicht die emsige Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern die Übertragung der Natur in die Höhen der Vision, — der Idealismus, nicht der Realismus.

Der Idealismus drang somit auf dem Wege neuer Technik in die Salons ein. Sein Ursprung und Wesen soll hiermit nicht erklärt sein, nur die Gründe seines raschen Ausstellungserfolges möchten wir andeuten. Seine Wurzeln hat er ja im allgemeinen Bedürfnis seelischen Aufschwunges und mystischer Vertiefung, das auf die letzte Periode des Rationalismus und Naturalismus gefolgt ist. Das ganze Seelenleben der gebildeten Gesellschaftsklassen, die Religion, die Wissenschaften und selbst die Politik haben hierbei mitgewirkt. Wir wollen die Erscheinung nur soweit konstatieren, als sie in der Kunstausstellung sichtbar ist.

Betrachten wir die neueste Kunstbewegung, so müssen wir noch einen andern Faktor in Rechnung ziehen, den wir oben schon andeuteten. Mit der Festigung des Besitzstandes und der Schichtung neuer Gesellschaftskreise ist das Bedürfnis gekommen, die Häuslichkeit nicht mehr blos, wie es in Mietswohnungen angeht, mit Bildern auszuschmücken, die sich beliebig hierhin und dorthin hängen lassen, sondern den ständigen Sitz, den Familiensitz, mit Kunstwerken zu verschönen, die dem Eigenwesen der Besitzer und des Gebäudes entsprechen. Hieraus ergab sich die Notwendigkeit, die Malerei wieder in Einklang mit der Architektur zu bringen. Die Linien mußten gefestigt und in klaren Rythmus gebracht, dem ganzen Werke mußte ein Wesen verliehen werden, das dekorativ und womöglich auch sinnig war. Die Freilichtmalerei, die in der Auflösung der Linien und im Zauber der Licht- und Luftwirkung besteht, war bei ihren Versuchen architektonischer Ausschmückung kläglich gescheitert. Sie mußte auf das Staffeleibild beschränkt bleiben, während die neuere Richtung mit festerer Zeichnung und abgewogener Komposition den Rahmen des üblichen Ausstellungsgemäldes durchbrach und selbst da, wo sie privaten und intimen Bedürfnissen diente, einen monumentalen Anklang erhielt.

Das Verdienst der Marsfeld-Gesellschaft ist es, dieser modernen Richtung die Thore ihres Ausstellungspalastes geöffnet und die Freude an ihr in weiteren Gesellschaftskreisen verbreitet zu haben. Der alte Salon im Industriepalaste beschränkte sich auf das Staffeleibild und nahm von dekorativen Werken fast nur diejenigen auf, die zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude bestimmt waren. Er blieb der bürgerlichen Hauskunst fremd und beharrte auch in seinen Sektionen, abgesehen von der Malerei, auf der alten Einteilung in Skulptur und Architektur, ohne der künstlerischen Veredlung des Hausrates Beachtung zu schenken, deren Notwendigkeit erst auf dem Marsfelde Anerkennung fand.

Mit der dekorativen Kunst ist nun neues Blut in den Salon gekommen. Ein Teil der tüchtigsten Maler, deren Werke bisher nicht zur genügenden Geltung gelangten, weil sie sich im Rahmen des Staffeleibildes widersinnig und barock ausnahmen, sind in die erste Reihe der Künstlerschaft getreten. Ehemals waren sie auf die Salons der »Refüsierten« oder »Unabhängigen« angewiesen und wurden dort nur von wenigen Kennern geschätzt, vom großen Publikum verlacht. Jetzt nehmen sie einen Ehrenplatz im Marsfelde ein und finden allgemeine Würdigung. Wir erinnern nur an Grasset und seine herrlichen Entwürfe, die unverstanden blieben, so lange sich das

Digitized by Google

Auge der Menge nicht von der Gewohnheit des Staffeleibildes befreit hatte, jetzt aber durchschlagen, da ihr dekorativer Zweck zur Ausführung in Glasmalerei, Keramik u. s. w. begriffen wird."

In einem späteren Berichte wird die Bedeutung behandelt, welche neuerdings die Glasmalerei gewinnt. „Sie verleiht", sagt der Berichterstatter, „der ganzen Ausstellung einen charakteristischen Zug und kennzeichnet zugleich eine merkwürdige moderne Kunstrichtung. Das Vitrail mit seiner reichen Farbenharmonie und seinen festen, von Bleifassung gebildeten Linien ist der typische Ausdruck einer Malkunst, die in den Dienst der Architektur tritt, sich ihrem massiven Rahmen anpaßt und ihre Komposition nach einer bestehenden Umgebung abwiegt. Es bildet den Gegensatz zum Staffeleigemälde; es soll nicht nach Belieben transportiert, nicht als Handelsware vertauscht und je nach der Laune des Besitzers hierhin oder dorthin gehängt werden, sondern niet- und nagelfest an dem Platze bleiben, für den es bestimmt ist.

Die Glasmalerei, deren wundervolle Entfaltung wir dem 12. und 13. Jahrhundert verdanken, hat in Frankreich wie in Deutschland immer fortgelebt; sie beschränkte sich hauptsächlich aber auf die Ausschmückung von Kirchen und einigen anderen öffentlichen Gebäuden. Erst in neuester Zeit beginnt sie in größerem Maße die Privathäuser zu verschönen und dem Bürgersmann daheim, wie weiland der betenden Gemeinde im Gotteshause, farbige Visionen in das Himmelslicht zu zaubern, das durch die Fenster bricht und den Raum verklärt. Ihrer Natur und Bestimmung nach ist sie dem Realismus abgewandt und darauf angewiesen, die Erscheinungen des Lebens ideal in Harmonie der Farben und Linien zu fassen. Sie erheischt vor allem Stil, und diesen erlangen die Pariser Künstler nicht durch Nachahmung alter Meister, sondern durch Anschauung und selbständige Verarbeitung der Natur.

Wohl findet man, wenn man die modernen Kompositionen analysiert, die Nachwirkungen früherer Kunst, der Renaissance und namentlich der Gotik, aber die alten Formen sind durchbrochen, die Linien in neuen Fluß geraten, und zur Emanzipation der neuzeitigen Künstler hat die Anschauung japanischer Schöpfungen offenbar beigetragen.

Wir nennen in erster Linie Glasmalereien, die von Carot und Tiffany nach Entwürfen von Besnard angefertigt worden sind. Ein prächtiges Bogenfenster mit Pfauen auf grünem Gezweig und eine weibliche Figur, die aus einem Wasserfalle trinkt; im Hintergrund des letzteren ein Ausblick auf ein Flußthal, dessen sanftes Gelände die Ufer der Seine lieblich und zugleich charakteristisch idealisiert. Wundervoll ist auch ein zweiteiliges Fenster von Carot, nach Entwürfen von Lerolle: ein Pariser Park mit lustwandelnden Bürgern, ein Werk, das für das Pariser Rathaus bestimmt ist. In ähnlicher Weise hat Gsell in zwei Glasgemälden den Garten des Luxembourg mit einigen sinnigen Figuren dargestellt. Ein Hauptwerk des Vitrail verdanken wir dem Maler Grasset: eine Eberjagd in zerklüftetem Berggelände mit weitem Ausblick auf blaue Gebirgsgipfel und ein mittelalterliches Schloß auf einer Felsenspitze. Die großartige Bewegung der Linien dieser Komposition löst sich in reicher Harmonie auf und ergötzt das Auge, ohne es zu beunruhigen. — Weiterhin sehen wir transparente Glasmosaike von Tournel, die mit figürlichen Darstellungen einen angenehmen Eindruck machen. Noch niemals ist in einer Pariser Ausstellung das Vitrail so reich vertreten gewesen, wie diesmal auf dem Marsfelde."

Vermischtes.

* Herman Grimm und die Gegenwart.

In der „Deutschen Rundschau" findet sich ein Aufsatz von Herman Grimm über Johanna Ambrosius, der das auch im Kunstwart gewürdigte echte aber doch kleine Talent dieser Volksdichterin nach der Überzeugung des Schreibers dieser Zeilen recht überschätzt. Interessanter also, als die wohl allzugünstige Kritik selber, scheint uns für die Kenner und Verehrer des geistvollen Verfassers all das, was er gelegentlich seiner Besprechung sagt. Man höre nur davon!

„Beide Frauen sind erfüllt von dem Geiste der Gegenwart. Das mir auffallendste Zeichen dieses neuen Geistes, den ich als in späten Jahren noch neu in mich eindringendes Element beobachte, ist die Abneigung, ja Unfähigkeit, in die Erforschung des menschlichen Daseins früherer Jahrhunderte heute noch so mich zu vertiefen, wie ich in früheren Jahren gethan. Was hinter dem Beginne dieses Jahrhunderts liegt, hält, wie von Mattigkeit befallen, mich nicht mehr fest. Nicht ich allein mache diese Erfahrung, auch andere, in vertrauten Gesprächen, gestehen sie als die ihrige ein. Von dem, was die vergangenen Jahrhunderte bieten, erscheinen mir nur das Christentum und sein Stifter, Homer, Shakespere, Raphael und Goethe unberührt von diesem Verblassen. Es ist mir zuweilen, als sei man in ein neues Dasein versetzt und habe nur das nötigste geistige Handgepäck mitgenommen. Als zwängen völlig veränderte Lebensbedingungen zu völlig neuer Gedankenarbeit. Denn Entfernung ist nichts mehr, was Menschen trennt. In spielender Leichtigkeit umkreisen unsere Gedanken den Umfang der Erdoberfläche und fliegen von jedem einzelnen zu jedem anderen, wo er auch sei. Die Entdeckung und Ausnutzung neuer Naturkräfte vereinigt sämtliche Völker zu unablässiger gemeinsamer Arbeit. Neue Erfahrungen, unter deren Drucke unsere Anschauung alles Sichtbaren und Unsichtbaren in ununterbrochenem Wechsel sich ändert, drängen uns auch für die Entwicklungsgeschichte der Menschheit neue Betrachtungsweisen auf. Die in bedeutenden Menschen verkörperte Kraft suchen wir auf ihre reine Leucht- und Bewegungskraft zu prüfen und anders als bisher in ihrer individuellen Erscheinung zu begreifen und darzustellen. Wie suchte ich vor dreißig Jahren Voltaire und Friedrich, Lessing und Winckelmann, Mirabeau und Napoleon um ihrer selbst willen noch zu durchdringen, die mir heute nur insofern wichtig und auch verständlich sind, als sie die heutige Zeit erklären helfen. Auf die Gegenwart konzentriert sich meine geistige Arbeit. Sie verstehe ich, weil sie lebt. Selbst Goethe gilt mir nur insoweit noch, als er in und für uns heute fortlebt, und der »junge Goethe« insoweit, als erden »alten Goethe« verständlich macht. Es muß in der geistigen Weltatmosphäre sich etwas verändert haben, daß die früheren Jahrhunderte heute zu verblassen beginnen. Was nicht lebt und sich bewegt, ist tot."

„Gedenke ich der Romantik, die die ersten Zeiten unseres Jahrhunderts beherrschte, so erscheint mir die heutige Zeit wie ein blühendes Kornfeld unendlichen schweigenden Gärten mit Leichensteinen gegenüber. Lenau, Uhland, Rückert, Platen und auch Heine suchten dieses Gräberfeld so dicht mit Blumen zu bepflanzen, daß es zu leben begann. Aber wenn sie die Toten zum Sprechen, ja zum Gesang neu belebten, immer erklangen wie aus Gräbern diese Stimmen, und selbst die Gegenwart schien hinunterzusteigen, um aus der Tiefe empor zu reden. Den furchtbaren Druck dieser Weltanschauung hat die Gegenwart von uns genommen. Ein unbezwinglicher Drang, uns historisch bedingungslos frei zu fühlen, erfüllt die heutige Menschheit.

Platen war unfrei durch seine Vornehmheit, Heine durch eine gewisse Überhebung, gepaart mit heimlicher Selbstverachtung; Byron, Lenau, Uhland, Rückert vermögen ihre Resignation nicht zu verhehlen, die sie bedrängt; es klirrt die leise klingende Fessel, die die Geschicke jedem von ihnen anschmiedeten, und tönt in ihre Verse hinein. Die Hoheit ihrer Seele vermochte

Digitized by Google

sie nicht loszulösen von dieser Sklaverei. Beinahe wahnsinnige Versuche werden von den heute Lebenden gemacht, sich aus diesem Banne herauszuwinden. Aus Petőfys Gedichten tönte zuerst der Gesang der neuen Zeit. Er will, wie Goethe einst, nur sich aussprechen und weiter nichts. So weit Übersetzungen mich urteilen lassen, erreichen die anderen ungarischen Dichter ihn bei weitem nicht. Auch die berühmten Polen, Russen und Franzosen sind nur Historiker mit Petőfy verglichen. Sie dichten nicht zuerst nur für sich, sie streben, offen oder heimlich, nach anerkennender Beurteilung. Sie stehen erfüllt von Selbstgefühl inmitten von Bewunderern. Wie wenig ist Petőfy daran gelegen! Ruhm verlangte er sicherlich; aus welcher Ecke aber er ihm zuflöge, kümmerte ihn gewiß nicht. Nichts beeinträchtigt sein souveränes Herrschergefühl. Er weint und lacht der Welt ins Gesicht. Ihm ging es schlecht genug — sobald er zu dichten beginnt, sitzt er auf den Gewölken, und die Welt liegt unter seinen Füßen. Er ruft den Tod herbei, aber will leben. Seine wehmutvollsten Klagen atmen Lust am Dasein aus.

Nur ein Dichter der Gegenwart erreicht ihn und steht vielleicht über ihm: Mistral, dessen Mireille wie aus den Lippen Homers zu tönen scheint. Von Lamartine bis Viktor Hugo kennt keiner das Geheimnis dieses Franzosen provençalischen Stammes, Glück und Unglück mit dem gleichen freudigen Akzente zu sagen, unendliche Trauer und Wohlsein so ineinander klingen zu lassen, als ob kein Unterschied walte. Petőfy, Mistral, Goethe, Shakespere und Homer erscheinen mir manchmal wie die wiederkehrende Verkörperung eines einzigen Dichters. Das ist der große Urdichter der Menschheit, der seine Trauer in Worten ausläßt, deren Klang ihn entzückt. Inmitten der Verzweiflung, die sein Herz zersprengen möchte, versagt ihm die Fähigkeit, betrübt zu sein. Ein unbekanntes Glücksgefühl des bloßen Daseins verläßt ihn nicht."

„Die Aufgabe der Völker ist heute, diejenigen herauszufinden, die das Beste thun, denken und aussprechen. Wenn ich in die Vergangenheit blicke, erscheint mir zuweilen als unmöglich, mit wie armseligen geistigen Ernten die Nationen früher sich begnügt haben. Eins der schönsten Zeichen des heutigen Tages ist die Freiheit, die jedem Worte verliehen wird, aus den tiefsten Höhlen herauf und durch die dicksten Mauern hindurchzuklingeu. Es heißt nicht mehr: Viele sind berufen, und wenige sind auserwählt, sondern: Alle sind berufen und viele auserwählt."

Grimm spricht dann von der außerordentlichen Bedeutung der Zeitungen für die Gegenwart: „Ein ungeheurer geistiger Verkehr des heutigen Tages, der zwischen den einander unbekannt Bleibenden waltet, an dem unbekannt und unerkannt wir selbst teilnehmen. Wie wären ohne die energische Arbeit anonymer Zeitungsschreiber, die nur den einen Ehrgeiz hatten, so viel zu sehen und zu hören als möglich und so rasch und genau als möglich zu schreiben, die herrlichen Tage von Friedrichsruh zu einem Feste geworden, an dem das ganze deutsche Volk zu gleicher Zeit teilnahm? So daß es war, als habe jeder Deutsche Bismarck gesehen und gehört! Das ist die Art, wie die Gegenwart ihre eigene Geschichte erlebt. Was bedeuten Rom und Griechenland, dem gegenüber, heute? Wir sind freilich noch daran gewöhnt, den ungeheuren Körnerhaufen dessen, was das Altertum bietet, immer wieder umzuschaufeln; und weil kein Brot mehr daraus wird, glauben wir, es fehle an der Masse, es müsse mit noch größerer Anstrengung gesucht, gegraben und in Museen aufgestellt werden, was die Erde irgend hergibt. Aber der Glaube an die Zauberkraft dieser Sammlungen ist verloren, und die Zeiten werden bald kommen, wo man ernsthafter fragen wird, zu welchem Nutzen denn mit soviel Geld diese Aufstapelungen des ewig Fragmentarischen in Szene gesetzt werden? Neues verlangen wir. Das Neue sagen die Zeitungen zuerst, Ruhm und Ehre verbreiten sie. An der Spitze unserer literarischen Bewegung marschieren sie, und derselben Zeitung, deren Verlogenheit wir heute beklagen, entnehmen wir am nächsten Tage, was uns zu Zustimmung und Dankbarkeit bewegt. Den Zeitungen zumeist verdanken Ada Negri und Johanna Ambrosius Stil und Weltanschauung. Wenn von mir verlangt würde, daß ich exakt formulierte, was in den Gedichten der beiden Frauen mich ergreift, so käme ich über den Begriff »Geist der Gegenwart« nicht hinaus. Das ist die vornehmste, unaufhörliche Lehre unserer Journale: die Gegenwart höher zu schätzen, als die Vergangenheit. Ich weiß, wie ich oben ausführte, den Grund nicht, warum das Vergangene für mich zu verblassen begonnen hat. Über das Wort, »sich auflösen« käme ich auch hier nicht hinaus. Das kunstvoll von Gervinus zuerst aufgebaute Gerüst der deutschen Literaturgeschichte steht vor mir nicht mehr aufrecht. Ich sehe keine »romantische Schule« mehr, sondern einzelne dichtende Menschen, die sich mir unter ganz anderen Gesichtspunkten, als den bisher eingenommenen, darbieten. Eine gewisse Zeitlosigkeit umgibt sie. Ich frage immer weniger danach, was sie ihren Mitlebenden einst wert waren, sondern was sie mir heute wert sind. Woher stammt der seltsame Haß der Sozialdemokraten gegen die Geschichte? Der der jüngeren Schriftsteller aus der Schule Ibsens gegen die ältere Literatur? Der der Wagnerianer gegen die ältere Musik? Der der Sezessionisten gegen die bisherige Malerei? Was die Anhänger dieser neuen Richtungen hervorbringen, scheint zum Teil kindisch, zum Teil nicht einmal wahr; eine Thatsache aber bleibt der Zudrang des Publikums. Man erwartet etwas. Es ist nicht bloße Neugier. Ein Bedürfnis nach frischen, geistigen Gebilden hat gleichmäßig überall die Menschheit ergriffen. Abgethanes soll nicht länger auf uns lasten. Bürgers »Ach, laß sie ruhn die Toten!« ist die Inschrift auf der Stirnseite des Palastes der Gegenwart. Wenn ich Homer, Shakespere, Goethe und Raphael nicht auf die große Proskriptionsliste setze, so geschieht das, weil deren Werke eine dauernde übermächtige Gegenwart umgibt, die in allen Zeiten sich aus eigener Kraft zu erneuen scheint, bei der, wie bei den großen Gestirnbahnen, unsere gemeinen Zahlen nichts bedeuten, sondern wo mit Lichtjahren gerechnet werden muß. Wir stehen am Abschlusse einer weltumfassenden geistigen Eisperiode, und das plötzliche Schmelzen der Gletscher, das Hinunterrauschen ungeahnter Fluten ist das, was uns beängstigt, aber auch begeistert."

Man erstaunt, solchen Worten bei Herman Grimm zu begegnen. Aber das bleibt ein freudiges Staunen, auch wenn man die Neigung des Verfassers zu geistreichen Paradoxen nicht aus dem Auge verliert.

Inhalt: **Von unserm Kunstgewerbe.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Wichtige Schauspielaufführungen. — Welche Konzessionen erzwingt die Bühne? — Coquelin und seine Kunst. — Musik: Musik und Volk. — Musikliteratur. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. — Aus Paris. — Vermischtes: Herman Grimm und die Gegenwart.

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn.

à 40 Pfg.

—o—

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Den Druck und Kommissionsverlag von belletristischen und wissenschaftl. Werken jeder Art, Novellen — Gedichte — Dramen — Abhandlungen übernimmt unter den günstigsten Bedingungen

G. L. Kattentidt
Verlagsbuchhandlung, Straßburg.

Gediegene Ausstattung — billige Preise — schnelle Fertigstellung — energischer Vertrieb. 73

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

LÜTZOW, C. v.,
Die Kunstschätze Italiens in geogr.-histor. Uebersicht. Mit 51 prächtigen Radierungen und 360 schönen Holzschnitten. Fol. Stuttgart 1884. *Reicher Orig.-Pracht-Einband. (Bei Erscheinen M. 100.)* Liefert *in tadellos neuen Exemplaren*, solange der Vorrat reicht, *zu M. 40.* (85

Oskar Gerschel,
Buchhandlung und Antiquariat.
Stuttgart, 16 Calwerstr. 16.

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Façaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

Ergebenst
22) **Albert Neuhauser.**

Botticelli's
PALLAS. (76

Kupferstich aus dem Jahre 1842.
A. FROSSINETTI dis.,
F. SPAGNOLI inc.
14×20 cm gross M. 3.—
So lange die aufgefundenen, geringen Vorräte reichen, von

Julius Schmidt's Kunstverlag,
Florenz.

Die Stahlstiche
der
Allgemeinen Modezeitung
werden separat verkauft und sind durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen.
Kataloge gratis
Dürrsche Buchhandlung, Leipzig.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's Repetier-Mechanik
prämiiert
Franz Lindner,
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.
Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden **Künstlern anerkannt** (67
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.

Verlag von B. F. Voigt in Weimar.

Bücher-Ornamentik
in Miniaturen, Initialen, Alphabeten u. s. w.
In historischer Darstellung, das IX. bis XVIII. Jahrhundert umfassend.
Herausgegeben von
A. Riedling in Aschaffenburg.
Zweite wohlfeilere Auflage.
30 Foliotafeln, zum Teil in Farbendruck. Mit erklärendem Texte.
1895. gr. Folio. 6 Mark.
Vorrätig in allen Buchhandlungen, sowie in der Expedition dieser Zeitschrift. (83

Soeben erschien:

Zimmermann, Tante Eulalia's Romfahrt.

17 Bogen 8°
mit bildlichem Schmuck von **Kunz Meyer,**
in hochelegantem farb. Umschlag, geh. Preis M. 3.—.

Das Buch, in welchem der als Kunsthistoriker bekannte Verfasser sich als feinsinniger Erzähler zeigt, behandelt mit liebenswürdigem Humor und feiner Satire die ergötzlichen Erlebnisse einer enthusiastischen deutschen Kleinstädterin und ihrer Gefährtin in der ewigen Stadt.

In den grösseren Buchhandlungen vorrätig, wo einmal nicht der Fall, erfolgt gegen Einsendung des Betrags postfreie Zusendung vom Verleger
84) **A. G. Liebeskind, Leipzig, Poststrasse 9/11.**

Digitized by Google

1895
München.

Jahresausstellung (80
von Kunstwerken aller Nationen
Im kgl. Glaspalast
vom 1. Juni bis Ende Oktober.

Die Münchener Künstlergenossenschaft.

1794
GEGRÜNDET

Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

EINFACHE U. PRACHT-GEHÄUSE JEDEN STILS

BARMEN — NEUERWEG 40
KÖLN A. RH. — NEUMARKT 1A

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** Gallerie-Bilder Italiens, (43 **Handzeichnungen**, gratis und franko von G. Brogi, 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

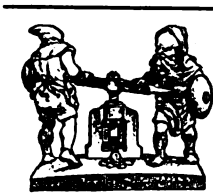
Deutsche Lyriker.

Sammelwerk m. biogr.-krit. Begleitwort
in vierteljährlichen Lieferungen
herausgegeben von
Hermann Kiehne.

Preis bei direkter Versendung 2 M.
Einbanddecken in englischer Grünleinwand mit Gold- u. Schwarzdruck **50 Pf.**
Originalbeiträge der Meister der Dichtkunst; Gedichte junger aufstrebender Talente in strengster Auswahl; charakterist. Proben aus hervorragenden Dichtwerken; Uebersetzungen; Biographien; Besprechung hervorragender Werke und Zeitschriften.

Selbstverlag d. Herausg., Nordhausen.

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, Kleinweidenmühle 12.



empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art (37

Deutsche Verlags-Anstalt
in Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien.

Interessante Novitäten!

Soeben ist erschienen:

Eduard Mörike
als Gelegenheitsdichter.
Aus seinem alltäglichen Leben.
Von
Rudolf Krauß.

Mit zahlreichen erstmals gedruckten Gedichten Mörikes und Zeichnungen von seiner Hand.
Preis geheftet M. 3—; in Orig.-Einb. M. 4.—
Das ansprechende Buch, welches den Dichter Mörike von einer ganz neuen Seite zeigt, ist ein wertvoller Beitrag zur deutschen, speziell schwäbischen Literaturgeschichte, vermag aber auch den, der nur Unterhaltung sucht, angenehm zu fesseln und eignet sich ganz besonders zu Festgeschenken, für Familien wie für die reifere Jugend.

Württembergische Künstler
in Lebensbildern
von
Dr. August Wintterlin,
Bibliothekar an der K. öff. Bibliothek in Stuttgart.

Mit 22 Bildnissen in Holzschnitt.
Preis geheftet M. 5—; in Orig.-Einb. M. 6.—
Eine glückliche Erzählergabe des Verfassers verleiht diesen Lebensbildern, welche fast sämtlich dem 18. und 19. Jahrhundert angehören, den Charakter kleiner Kunstwerke, ja häufig den Reiz einer voll in sich abgerundeten Künstlernovelle. Der vielseitige Inhalt dient nicht allein den Kunstgelehrten als Bausteine zur deutschen Kunstgeschichte, sondern auch dem weiten Kreise kunstsinniger Männer und Frauen, insbesondere aber der reiferen Jugend zur gleichzeitig belehrenden und anziehenden Lektüre.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes. (32

Ständige Kunstausstellung
der Münchener Künstler-Genossenschaft. (23
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.
Eintritt 50 Pf.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Secretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.
Der Vorstand.

AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG

ERÖFFNUNG: **1. SEPTEMBER.** **DRESDEN 1895.** SCHLUSS: **31. OKTOBER.**

ANMELDETERMIN: **10. JULI.** — EINLIEFERUNG: **25. JULI** bis spätestens **10. AUGUST.**

ZUGELASSEN WERDEN NUR WERKE DEUTSCHER KÜNSTLER.

ZUM ANKAUF FÜR DIE KGL. GEMÄLDEGALLERIE STEHEN 60 000 M. AUS DER PRÖLL-HEUER-STIFTUNG ZUR VERFÜGUNG.

Näheres ist aus den Bestimmungen ersichtlich, welche durch den Geschäftsleiter, Herrn Hofkunsthändler A. GUTBIER (Schloss-Str.), Dresden bezogen werden können. (82

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck der Kgl. Hof- und Universitäts-Buchdruckerei von Dr. C. Wolf & Sohn in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

18. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Komödiespielen.

Wenn Kinder oder Erwachsene, die sich aus Scherz und Laune als Kinder geberden, einmal Komödie spielen, so ist ihr vornehmstes Trachten, alle Reminiszenzen an ihr taggewohntes Thun und Lassen kühn über Bord zu werfen und sich zu gehaben, als seien sie in eine neue Haut gefahren. Sie gebrauchen die Arme, wie die Signale eines Bahntelegraphen, sie rollen die Augen in wilder Wut, verdrehen sie schmachtend gen Himmel und entdecken, wie zahllose hinweisende Gesten beweisen, ihr Herz an einer Stelle, wo sie es, geschweige denn ein Arzt, in keiner vernünftigen Stunde suchen würden. Komödiespielen, sei es nun im Scherz oder im fürchterlichen Eifer des Dilletantismus, ist eben das ewig Andere, das Vertauschen täglicher Lebensmanieren mit fremden, deren Vorbild die Wirklichkeit in den seltensten Fällen ist, ja, es ist geradezu das auf den Kopfstellen alles dessen, was man gewohnt ist. Komödie ist eben Komödie, d. h. ein Verstellen, ein sich Verkleiden, ein Andersein, als man ist, mit allem dem Aufwande von Künstlichkeit und Absonderlichkeit, der geeignet erscheint, die Verstellung als solche wirken zu lassen.

In den Zeiten der erwachenden Schauspielkunst sprach man von Mummenschanz, wie er heute noch in dieser oder jener von der nivellierenden Kultur noch nicht erreichten Landschaft gang und gäbe ist. Die Fleischhauer, die Bäcker, die Küfer verkleideten sich in abenteuerliche Kostüme, sie erschienen als Bauer Grölzdenbrei, Rübenwanst oder Nasenkunz, sie kamen als polternde Bäuerin, verschlagene Kupplerin und als tappete Dirn, und ein Hauptreiz dieser Mummerei war es, unerkannt von Freund und Gevatter, tolle Possen hersagen und über Alt und Jung die Narrenpeitsche schwingen zu können. Manches Mal mag die Verkleidung den Zweck gehabt haben, allzu bösartige Spötter vor nachträglicher Rache zu schützen. Gewiß aber wurde bei der Vermummung auch besonderer Wert darauf gelegt, die Aeußerlichkeit des darzustellenden Charakters kräftig und derb zum Ausdruck zu bringen. Die Triebfedern dieser kindlichen Schauspielkunst waren Lust an der Verstellung und Hang zur ausgelassenen Spötterei, der eine karikierende Verdrehung der Wirklichkeit nur zu Statten kommen konnte.

Die Zeiten dieser kindlichen Schauspielerei sind, von wenigen volkstümlichen Ausnahmen abgesehen, vorbei; aber noch immer ist das Komödiespielen ein wenig Mummenschanz, noch immer prangt über unseren vornehmsten Schaubühnen die verzerrte Maske des Satyrn, des Tragöden, das Sinnbild des Mummenschanzes. Inzwischen haben sich auf allen Kunstgebieten gewaltige Wandlungen vollzogen. Auf der Bühne folgte der Volkskomödie die Kunstkomödie, dem Laien folgte der Berufsschauspieler, und aus einer Nebenkunst ward immer mehr eine Kunst für sich, für deren Einreihung nach Recht und Gebühr in die Zahl der Künste von hüben und drüben hef-

Digitized by Google

tige Fehden gekämpft wurden. In Stil und Charakter vermochte sich auch die Schauspielkunst, so wenig treffende Anschauung wir von ihr aus früheren Zeiten haben, diesen Wandlungen nicht zu entziehen. Von dem krassen äußerlichen Realismus der blutigen Ermordungen erhob sie sich zu einer idealisierenden, alles Rohe fern haltenden Kunst, sie lernte mit den Dichtern der klassischen Zeit stilisieren, lernte Wort und Geberde dem Zwange der Verse anpassen und eine sogenannte von störenden Zufälligkeiten befreite, verschönte Wirklichkeit darstellen. In Jahrzehnte langer Tradition aber wurde sie eine Formenkunst, sie erstarrte in Äußerlichkeiten, in schöner Geste, in halb singender, halb sprechender Deklamation, sie zehrte von Erinnerungen an große Meister, die von Jahr zu Jahr in ihren Umrissen mehr und mehr verschwammen und wurde vom Terrorismus des Publikums, das liebgewordene Eindrücke nicht gern preisgiebt, und wenn sie noch so verblaßt, in dem Bann dieser verschwimmenden Erinnerungen festgehalten.

Da kam eine neue Kunst mit neuen Forderungen. Die Dichtung wandte sich, wie die Malerei, der Wirklichkeit zu, sie suchte moderne Stoffe und Fragen und demgemäß in der Schauspielkunst entsprechende Formen des Ausdruckes. Die Dichtung suchte und fand den modernen Menschen, seine individualistischen Neigungen, sein außerordentlich entwickeltes Seelen- und Nervenleben, sie fand ihn gestellt in den Konflikt zwischen Persönlichkeit und Gesellschaft, von selbstherrlichem Ichbewußtsein mit Forderungen der Allgemeinheit und Ansprüchen der konventionellen Sitte, sie entdeckte Tiefen und Geheimnisse des Seelenlebens, die der alten Kunst in ihrer mehr nach dem allgemein Menschlichen gewandten Richtung fremd waren. Die Dichtung machte Entdeckungen und Eroberungen auf Gebieten, die brach und entwertet zu sein schienen und sie macht bei der äußeren, der naheliegenden Wirklichkeit nicht halt, sondern versuchte in die unenträtselten Fragen des Seelenlebens einzudringen und im Gegensatz zu dem materiellen Zuge der Zeit das Geistige, Religiöse, das Unnahbare zu fassen. Mitten in dieser Entwicklung stehen wir, und sind wir auch Zeugen oder vielleicht gar Wortführer in dem heftigen Kampfe für und wider, entziehen kann sich von uns keiner dem Banne der schließlich maßgebenden und vorwärts treibenden Richtung auf den Stil der Wirklichkeit.

Mit wie schnöden und übermütigen, durch keinerlei That gerechtfertigten Worten auch die Brücken zur Vergangenheit von den Neuerern abgerissen wurden, der tiefe Beweggrund zu solcher Barbarei war doch nur, den Bann der alten Formen zu zerbrechen, um neue Formen für neuen Inhalt zu suchen.

Und die Schauspielkunst, was that sie in all dem sich frisch regenden und vorwärts strebenden Lebensdrang? Sie stand ratlos, denn sie befand sich in einer argen Zwickmühle. Als dienende Kunst — so wollen wir sie ein Mal, ohne auf Einwände einzugehen, nennen — fühlte sie die Wahrheit des Bibelwortes: Niemand kann zweien Herren dienen. Und wenn hier nur zwei gewesen wären!

Auf der einen Seite die klassische Dichtkunst, noch immer im Doppelsinne das Lebensbrod der deutschen Schaubühne, auf der anderen die moderne Wirklichkeitsdichtung! Leider gab es aber noch einen dritten Herrn von breiter, aufdringlicher Behäbigkeit, und um so anspruchsvoller und dreister, als er eigentlich auf einer Kunstbühne kein Daseinsrecht hat. Man könnte ihn Kasse nennen, wenn nicht theatralische Ramschware, einträgliche Unterhaltungsliteratur, die eigentlichen Zug- und Kassenstücke deutlicher wäre. Die Zwitterstellung der Bühnen zwischen Geschäft und Kunstanstalt wurde wieder ein Mal verhängnisvoll.

Und doch wäre es mit den beiden erstgenannten Herren, denen die Schauspielkunst zu dienen hat, übergenug gewesen. Denn so verschiedenartig sind ihre Forderungen, daß einer allein sie zu erfüllen kaum im Stande ist. Hier die klassische Dichtung! Tasso, Iphigenia, Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, um die Höhepunkte der stilisierten, idealistischen Kunst zuerst zu nennen. Die moderne realistische Schauspielkunst steht solchen Aufgaben hilflos und unvermögend gegenüber. Und selbst mit den Dichtungen, die den Übergang zur modernen realistischen Kunst zu vermitteln scheinen, mit Kabale und Liebe, Emilia Galotti, Egmont, Götz von Berlichingen, und um die Reihe fortzusetzen, mit dem Prinzen von Homburg, dem Kätchen von Heilbronn, würde die schlechthin realistische Schauspielkunst nichts Ganzes und Volles zu erreichen wissen. Und nun dort, auf der anderen Seite, die Hauptmann, Ibsen, Sudermann, Halbe! Welche unvermittelten Gegensätze! Anforderungen gleich der, die von einem Maler niederländisches Genre, Uhde und Liebermann und zugleich Paolo Veronese, Coreggio und, meinetwegen, Raphael heischte! Und was könnte aus der Erfüllung dieser Anforderungen zusammen schließlich anderes herauskommen, als eine eklektische, des eigenen Charakters bare Kunst? Wir wollen es nicht verreden, daß günstige Umstände und Beanlagung einen Meister heranreifen lassen können, der in der Schauspielkunst beides vermag in annähernd gleicher Werthöhe, aber man thut gut, die Schauspielkunst nicht nach den Ausnahmen zu messen, will man ihre Aufgabe in der Erzielung eines einheitlich durchgeführten Gesamtbildes erblicken. So ist denn vielfach dem Drucke zweier Mächte eine Teilung entsprungen: dort hat man sich auf den Altenteil der klassischen Kunst,

Digitized by Google

als auf die eigentliche Domaine zurückgezogen, dort hat man eine Neusiedelung geschaffen, auf der nur moderne Früchte gezogen werden. Oder man löst auf einer Bühne die verschiedenen Aufgaben mit verschiedenen Kräften, oder, als letztes und drittes, man mißt Alles mit derselben Elle und kommt hier und dort zu kurz dabei, jedenfalls niemals zum Ziele.

Wahrlich, hier ist guter Rat teuer. Man wäre fast geneigt, der Schauspielkunst als einer dienenden den oben angedeuteten Charakter des Eklektizismus zu wünschen und von jedem Darsteller das Talent der Wandlung und Anpassung zu fordern, das es ihm ermöglicht, zweien Herren zu dienen. Gewiß ließe sich auch in dem und jenem Betracht ein Abkommen treffen und durch Nachgeben hüben und drüben sogar die Kinderkrankheit unserer Schauspielkunst mit Aussicht auf Erfolg bekämpfen, die wir Komödiespielen nennen möchten. Auch die moderne realistische Kunst läuft Gefahr, Mummenschanz zu treiben, in der Häufung der Äußerlichkeiten zu viel thun und so endlich die einheitliche Wirkung des Ganzen in eine endlose Reihe an sich vielleicht richtiger und gut beobachteter Einzelzüge zu zerstreuen. Dennoch liegt in der Betonung der Äußerlichkeiten, wie sie so viele „Szenenanweisungen“ unserer Modernen zeigen (übrigens ein langweiliges verschwommenes Wort!), ein berechtigter Kern; es sind Hinweise, die den Dank des Regisseurs und des Schauspielers verdienen, Hinweise, welche die Intimität der Inszenirung, den harmonischen Zusammenfluß der Einzelheiten zu einem stimmungskräftigen Gesamteindrucke erleichtern und gewiß dringende Notbehelfe einer auf das Individualistische gerichteten Kunst. Das rezitierende Schauspiel, wie das ältere bürgerliche Schau- und Lustspiel aber können in der modernen Bühnenrealistik ein Korrektiv für mancherlei Wunderlichkeiten altüberlieferten Mummenschanzes finden. Der segensreiche Einfluß der Meininger, die auch in dieser Richtung gearbeitet haben, ist noch lange nicht in alle Winkel und Ecken unserer Bühnen vorgedrungen, wo in dem ehrwürdigen Staube der Überlieferung das alte Komödiespielen noch sein Dasein fristet. Die Vertreter dieses alten Komödienzaubers sagen: auf der Bühne muß alles schöner sein, als im Leben, und daß das Publikum durch den Einfluß anderer Künste gelernt hat, sachlich und historisch zu sehen, kümmert uns nicht.

Theater ist Theater, und ein Theater fordert Glanz und Pracht. Echt braucht es nicht zu sein, aber es muß „nach etwas aussehen“. Im Verfolg so löblicher Grundsätze, die man von jedem Regisseur hören kann, namentlich wenn er das Prädikat königlich vor seinen Titel setzen darf, leistet man Kunststücke absonderlichster Art. Da richtet man Dachstübchen ärmlicher Näherinnen mit dem Behagen einer mittelbürgerlichen Wohnung ein, macht aus den Zimmern eines armen Gelehrten Raritätenkammern, deren Zusammenstellung ein Vermögen kosten würde, wandelt einen simpeln Vorgarten in einen Park um. In den Kostümen treibt man es noch ärger. Wenn man auch davon abgekommen ist, Könige mit Krone und Szepter zu Bett gehen zu lassen, so scheut man sich doch noch immer nicht, Arbeitsleute oder Waffenknechte in einer Art Sonntagsstaat auftreten zu lassen. Vor allem muß alles neu und tadellos sein; mag nun der Held aus dem Staube der Schlacht kommen und von Blut und Pulverdampf erzählen, Schminke und Puder sind tadellos und von Stäubchen keine Spur. Abenteurer, die jahrelang in der Wildnis Hunger und Entbehrung gelitten haben, führen im Mantelsack Galauniformen für den Sonntag mit sich, und was dergleichen Dinge mehr sind. Und doch geht das Kommödiespielen über diese Aeußerlichkeiten der Kostümierung, der Inszenierung, noch weit hinaus, es erstreckt sich auf eine ganze geheiligte Reihenfolge traditioneller Bühnengesetze für Bewegung der Einzelnen, der Gruppen, der Volksmassen, Gewohnheitsgesetze, die einer Revision an der Hand der Natur und der durch Nachahmung derselben gesteigerten Bühnenwirkung bedürfen. Wie man sich vielfach gewöhnt hat, die Möbel auf der Bühne möglichst so zu setzen, wie sie niemand in Wirklichkeit gruppieren würde, selbst wenn er auf die Bedingungen des einseitigen Blickes auf die Bühne Rücksicht nähme, so erfordert ein erstes dieser Gesetze ein bewegtes Bühnenbild. Die Darsteller pendeln von einer Seite auf die andere; ein Gespräch, das sie rechts beginnen, müssen sie links beenden, oder wenn sie es sitzend eröffnen, müssen sie es stehend schließen, sehr oft, ohne daß eine andere Begründung für diesen Wechsel vorläge, als die der Bühnenbewegung. Im letzten Grunde aber sind diese aus der Situation nicht zu motivierenden Bewegungen nur Nothelfer für den Mangel der Darstellung, den Dialog durch Sprache, Ausdruck in Spiel und Mimik, lebendiger auszugestalten, Notbehelfe, die z. B. die Schauspieler der Duse sehr zum Vorteil der lebenswarmen Gesamtwirkung vermeiden. Bei Volksmassen, die allerdings schwer zu beherrschen sind, empfindet man oft die Enge der Grenzen, die ihrer Bewegung durch diese oder jene Kulisse gezogen sind; noch immer hört man bei einer zufällig zusammengelaufenen Menschenmasse ein Unisono des Beifalls, der Freude, des Lachens, dessen Eindruck sich dem Geplapper vergleicht, mit dem ABC-Schützen eine Lektion gemeinsam nach dem Rhythmus hersagen, den der Lehrer mit dem Rohrstocke angibt. Der Wirklichkeit wird man in diesen Szenen wohl niemals ganz nahe kommen, weil die Rücksichten auf die technische

Digitized by Google

Konstruktion der Bühne, vor allem aber auf die Vernehmlichkeit des vom Chore, wie von den Solisten gesprochenen Wortes unabweisbar sind, aber mehr, als jetzt zu geschehen pflegt, ließe sich leicht erreichen. Nicht minder, sagen wir einmal: harmlos verfährt man bei der Behandlung der Doppelgespräche, die auf der Bühne stattfinden, ohne daß das Gegenpaar etwas davon verstehen soll. Vermeidet der Dichter solche Unwahrscheinlichkeiten nicht, die auf kleineren Bühnen, d. h. auf den der Schauspielkunst angemessenen, besonders stören, so muß die Regie sie nach Möglichkeit erträglich zu machen suchen.

Der tollste Mummenschanz aber wird, vornehmlich im rezitierenden Drama, vielfach noch in der Sprache aufgeführt. Verse wollen auf der Bühne nicht wie Prosa gesprochen werden; der Rhythmus, der Vers als Ganzes will zum Ausdruck kommen. Aber von der künstlerischen Belebung dieser poetischen Form bis zur sterilen Deklamation, zum hohlen Pathos, zum klingenden Singsang ist ein weiter Weg, der direkt zur krassen und lächerlichen Unnatur führt. Wie oft hat man den Eindruck, der Schauspieler berausche sich an der äußeren Form, am Wort und vergesse dabei den Inhalt, statt erst die Gedanken zu erfassen, sie in sich selbst neu zu zeugen und sie dann mit dem Gewand zu umkleiden, das ihnen der Dichter gegeben hat. Die Prosa der bürgerlichen Schauspieler, des modernen Dramas ist für solche Götzenanbeter der „Form" eine hohe Schule. Auch das Komödiespielen der inhaltsleeren Geste wird in dieser Schule wirksam sich bekämpfen lassen. Man wird dann erkennen, wie viel Natur und Treue auch das klassische Drama erheischt, wie tiefe Wirkungen auch hier durch möglichstes Anlehnen an die Wirklichkeit noch zu erzielen sind und wie schließlich Leben und Thun dieser Helden nichts anderes ist, als ein freies Sichausleben als wirklich gesetzter und dargestellter Menschen, nur in einem anderen Stile, als es der moderne ist. Zur Zeit freilich ist von diesem Einfluß der modernen Kunst auf die altüberlieferte noch herzlich wenig zu spüren. Komödiespielen, sich verstellen, anders sein, sind noch immer mächtigere Reizmittel für zahllose Schauspieler, als Hochachtung vor der Natur, Streben nach schlichter Menschlichkeit, und so geschieht es, daß unsere Schauspielkunst schlechthin hinter allen anderen Künsten zurücksteht, wenn man fragt, wie weit sie sich in den Dienst des Wirklichkeitsstiles gestellt hat. Das ist um so mehr zu bedauern, als die Bühnenkunst durch die verschiedenartigsten Rücksichten, deren vornehmste Einseitigkeit des Bühnenbildes und des gesprochenen Wortes, Vielheit und Verschiedenartigkeit der mitwirkenden persönlichen Kräfte sind, überhaupt in ihrer Fähigkeit zur realistischen Entwickelung enger gebunden ist, als jede andere Kunst. Komödie wird also auf der Bühne immer gespielt werden; aber warum sollte es nicht zu erlernen sein, Komödie zu spielen, ohne die Illusion, deren Bedingungen durch die moderne Kunst andere, aber gewiß nicht engere geworden sind, durch leicht erkennbaren Mummenschanz zu zerstören? Ein wenig Umschau auf anderen Gebieten, namentlich auf denen der Malerei, Bildhauerei und Musik, um von der Dichtung als Selbstverständlichem nicht zu reden, thäte unseren Regisseuren, Schauspielern und Bühnenlehrern wahrlich not. Auf die Dauer kann sich auch die Bühne dem gesunden Zuge der Zeit nicht verschließen, ohne schweren Schaden zu nehmen.

Leonhard Lier.

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

Der Büttnerbauer. Roman in drei Büchern von Wilhelm von Polenz. (Berlin, F. Fontane & Co., 6 Mk.)

Das vorliegende Buch bringt nicht allein das beste Werk Wilhelms von Polenz, sondern einen der besten Romane der modernen deutschen Literatur überhaupt. „Der Büttnerbauer" überragt in jeder Beziehung nicht um eines, sondern um vieler Häupter Länge den Durchschnitt.

Stofflich berührt er sich nahe mit Roseggers trefflichem „Jakob dem Letzten"; auch hier ist der im Kampfe gegen die Neuzeit erliegende Bauer alten Schlages der tragische Held. Aber die Handlung geht hier in Norddeutschland vor sich, und schon damit ergab sich ihr eine bei weitem größere Mannigfaltigkeit, als jener Schilderung aus den süddeutschen Alpenländern. All die Erscheinungen, welche die Köpfe der Sozialpolitiker bei uns warm machen, wenn sie an den Bauernstand denken, spielen mit in Polenzens Buch: der moderne Kapitalismus mit seinen Folgen, der aussaugende Zwischenhandel, die Überschuldung und das Wucherwesen, die Bauernlegerei und das Güterschlachten, das Aufgehen des kleinbäuerlichen Besitzes im Großgrundbesitz, dann die Sachsengängerei, das Umwandeln der bäuerlichen Bevölkerung in industrielle, der „Zug nach der Stadt", das leise Hereinsickern sozialdemokratischer Trostideen und revoltierender Empfindungen in das heimlos werdende und verarmende Landvolk. Das Buch ist meisterlich komponiert; da scheint kein Beispiel der genannten Kulturerscheinungen irgendwie hereingezwungen: mit selbstverständlicher Ein-

Digitized by Google

fachheit wächst Stück auf Stück zu dem umfassenden Kulturbilde ersten Ranges zusammen, das hier ein genauer Kenner der Verhältnisse mit schärfst bezeichnenden Strichen dargestellt hat. Aber noch mit keinem Buche hat Polenz so unbestreitbar bewiesen, daß er auch ein Dichter ist, denn beim „Kulturbilde" bleibt sein neuestes Werk nicht stehen. Hier sind Menschen, und diese Menschen leben. Der alte Bauer und seine so verschieden geartete Familie mit ihren Lieb- und Freundschaften, der gräfliche „Magnat", die „Komtessen", der Verwalter und die Wirtschafterin vom Rittergut, die Juden aus der Stadt, selbst jene Nebenfiguren, die sozusagen in die Handlung nur flüchtig hineingucken, sie erscheinen so körperhaft vor uns, daß der Leser sie irgendwoher zu kennen glaubt, wie der Beschauer von vollendeten Bildnissen ihm wildfremder Menschen wohl überrascht sich fragt, wo er die Originale gesehen hat. Mit der Gestalt des alten Büttner freilich hat der Verfasser mehr gegeben, als eine noch so vollkommene Abschilderung der Wirklichkeit. In technischer Beziehung Realist im besten Sinne, (ich meine: einer, der keine Stimmung durch Schönfärberei unter Vertuschung der Wirklichkeit gewinnen, sondern eine jede nur aus dem tiefsten Grunde der Wirklichkeit selber herausholen mag), verhehlt zwar Polenz die Fehler seines Büttnerbauern nirgends, im Gegenteil er arbeitet sie klar für den Blick heraus, geradeso wie des Mannes Vorzüge. Aber man empfindet's doch von Seite zu Seite und zumal gegen den Schluß hin immer mehr, wie er seine innigste Liebe auf seinen Titelhelden gesammelt hat. Und unter dem Licht dieser Liebe ist der Polenzsche Büttnerbauer herangewachsen, daß er nun als eine der mächtigsten typischen Gestalten unseres neueren Schrifttums dasteht.

Wer vorzügliche Unterhaltung sucht und weiter nichts, wird bei diesem durch und durch ernsten Werke doch seine Rechnung finden. Wer zu würdigen weiß, was es heißt und welche Wichtigkeit es hat: große Zeiterscheinungen im lebenswahren Bilde festzuhalten, der wird sich dieser Schöpfung auf das Herzlichste freuen. A.

Das Liebeskonzil. Eine Himmelstragödie in fünf Aufzügen von Oskar Panizza. (Zürich, J. Schabelitz.)

Wir sind dazu verpflichtet, unsern Lesern von diesem Buche noch zu sprechen, denn sie haben ja wohl ein Recht zu fragen, wie ungeheuerlich ein Ding sei, das zum Aufsehen der literarischen Welt seinen Verfasser wegen Gotteslästerung ein Jahr lang ins Gefängnis bringt. Also haben wir unser Rezensionsexemplar noch hervorgesucht. Zunächst aber müssen wir wohl unsere Stellung zu derartigen Bestrafungen überhaupt bezeichnen. Das Gesetz berechtigt sie, fordert sie, den einzelnen Richtern also könnte ein Vorwurf wohl höchstens wegen des Strafmaßes gemacht werden, wenn eine „Gotteslästerung" im Sinne des Gesetzes vorliegt. Aber wir gestehen: wir glauben nicht, daß eine fortgeschrittene Kultur die gegenwärtige Rechtsauffassung hier behalten wird. Wenn ich, was mir in einer andern Religion verwerflich erscheint, mit den Waffen nicht nur des Ernstes sondern auch des Spottes als das aufzudecken suchte, was es für mich ist, so kann ich dabei von den tiefsten sittlichen Antrieben geleitet sein. Der spottende Luther und mancher gute seiner Genossen ist das gewiß ebensowohl gewesen, wie mancher spottende Genosse der Gegenreformation, und immer haben in solchen Fällen die Gegner den Gegner der Gotteslästerung beschuldigt. Wir denken, wie gesagt, eine zukünftige Gesetzgebung wird da anders unterscheiden müssen, da es für die Begriffe des „Beschimpfens" und „Lästerns" feste Grenzen nun einmal nicht gibt. Sie wird unterscheiden müssen zwischen Verletzungen des religiösen Gefühls, denen die Gläubigen sich nicht entziehen können, von denen mit ihren Belästigungen sie aufgesucht werden, und solchen, die sie, die Gläubigen, ihrerseits aufsuchen müssen, ehe sie von ihnen verletzt werden können. Von Büchern wird wohl fast immer das Letztere gelten. Und zumal Schriften wie Panizzas „Liebeskonzil" wird kaum ein gläubiger Katholik aufblättern, wenn er auch nur das Titelblatt gesehen hat, es sei denn, er wollte sich ärgern. Muß man sie bekämpfen (worüber wir heute gar nicht rechten wollen), ist es dann billig, sie mit gleich hohen Strafen zu belegen, wie öffentliche Handlungsroheiten?

Nun zu dem Buche selber. Empört von der Wirtschaft am Hofe Alexanders VI, das ist sein Inhalt, stellt Gott den Teufel an, eine Geißel zur Erde zu bringen, welche die Leiber vernichte, die Seelen aber erlösungsfähig erhalte, und der Teufel erzeugt dafür mit der Salome zusammen ein „Weib", die Lustseuche. Der Gedanke hat nichts, was als Stoff für eine Satire von vornherein abzulehnen wäre, er hätte sich sehr wohl ganz ernst dichterisch gestalten lassen. Und wir bekennen, daß wir weder in Panizzas geschichtlich beglaubigter Schilderung des Lasterlebens am päpstlichen Hofe jener Zeit noch in der und jener anderen Darstellung, z. B. des Aktes, der in der Hölle spielt, wirklich dichterische, ja große Züge vermißt haben. Schwer begreiflich niedrig aber ist die Behandlung Gottvaters, der Maria und des Jesus, wie der ganzen Himmelssphäre überhaupt, die an den Olymp Offenbachs mit ihren flachen Operettenwitzen erinnert. Es muß eine wunderliche Sorte von religiösem Gefühl sein, zu dessen Höhe dieses klägliche Schmutzspritzen beleidigend heraufklangen kann. Uns wenigstens, die wir auch etwas davon haben, hat sie an seiner Stelle gar nicht beeinträchtigt, sondern nur dort, wo der gute Geschmack wohnt. Wirklich, Panizza verdiente statt der Märtyrerkrone die Frage: gehörst du in eine Nervenheilanstalt, weil du irgendwelchen perversen Drang zu solchen Erniedrigungen hast, oder bist du blind, daß du die ungeheuren Werte der Mächte nicht siehst, die du hier als Lappalien bewitzelst? Im ersteren Falle hätte eine Kur, im zweiten eine öffentliche Diskussion dem Manne doch wenigstens möglicherweise genützt und uns. — Denn auch das ist unzweifelhaft: kein einziges Blatt in ganz Deutschland, auch kein sozialdemokratisches oder anarchistisches, hätte diese Verspottungen Panizzas zu den seinen gemacht. Jetzt aber liegt die Sache so: der Staat muß thun, als hätte er Leute zu schützen, die doch gar nicht auf das, was sie beleidigt, treffen können, ohne daß sie's aufsuchen; die Kritik hat sich mehr, als sie's wollte, mit dem Urteil beschäftigen und dadurch für das Buch Reklame machen müssen; und wenn sich nun grüne Jungen oder sonstwie dieses Buch bei ihren und ihrer Freunde Schweizerreisen verschaffen, so werden sie einen Hauptspaß an der verbotenen Kost haben, denn keine freie Besprechung kann ja fürder über ihre Abgeschmacktheiten aufklären.

Digitized by Google

Theater.

• Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Brief.

Jedes Jahr zum Sommeranfang denkt man, die Theater legten sich schlafen, und jedes Jahr sieht man sich enttäuscht. Es reißt nicht ab in Berlin. Da kommen die Sommervögel, wie das Hamburger Karl Schultze-Theater mit seiner lustigen Tata-Toto-Posse oder ausländische Schauspieltruppen, von denen wir schon mehrere angezeigt erhielten — aber auch die ständigen Theater gehen nur langsam zur Ruhe, und immer passiert es, daß in allerletzter Stunde, vielleicht gerade weil er so unbemerkt kommt, ein Erfolg noch durchschlüpft, dem man die Theaterthore vor der Nase zuschlägt. Ich meine hier nicht die Aufnahme der Reinhold Beckerschen Oper „Frauenlob" in das Repertoire der kgl. Oper — denn dieses Stück ist leider so unglaublich „einfach", daß ich es in der Generalprobe nicht über den zweiten Akt aushielt und mich nicht einmal überzeugen konnte, daß die dankbaren Frauen gar nicht den Dichter beerdigen. Ich meine auch nicht Wendlands „Alt-Berlin", ein sogenanntes patriotisches Stück, mit dessen Aufführung das kgl. Schauspielhaus endgiltig jeden Anspruch auf literarischen Ernst aufgab — ein Stück so voller dummdreister Naivetät, wie man hört, daß man den Verfasser wohl den endlich gewonnenen Hausdichter unserer schmachvollen kgl. Bühne nannte und meinte, unser Wildenbruch erscheine wie ein roter Demokrat gegen ihn. Nein, im Lessingtheater, welches nur die Pfingsttage noch mitnimmt und dann in die Ferien geht, errang ein Drama, dessen Titel „Drei" und dessen Verfasser Dreyer heißt, einen so herzlichen und ernsten Erfolg, daß es sich lohnen wird, mit beginnender Spielzeit auf dieses Werk wieder zurückzukommen. Blumenthal muß es nicht erwartet haben, wie es einst Lautenburg bei der „Jugend" nicht erwartete, die ebenso vor Thoresschluß gekrönt wurde. So ist es zu entschuldigen, wenn auch ich unter die Kritiker gehöre, die den Anschluß verpaßten. Den nicht gerade neuen „dreieckigen" Inhalt läßt ja der Titel ahnen, und als Buch ist das Drama längst bekannt.

Ein zweites Werk, welches sogar nur versuchsweise durch die „Freie Bühne" gegeben wurde, aber einen derartigen Erfolg errang, daß es im Herbst in den Spielplan des Deutschen Theaters aufgenommen werden wird, ist Georg Hirschfelds „Die Mütter". Georg Hirschfeld, ein junger Dichter, welcher sich durch vorzügliche novellistische Arbeiten in der „Neuen deutschen Rundschau" und durch sein in München aufgeführtes Drama „Zu Hause" bereits bekannt gemacht hat, tritt hier als ein hervorragendes, modernes Talent in schildernder Psychologie vor uns. Die „Kunst" in seinem Werke ist so verblüffend und die Dramatik — worunter ich die innere Konsequenz verstehe — mit Ausnahme des noch in Änderung befindlichen Schlusses so zwingend, daß wir für die Zukunft des Autors große Hoffnungen zu hegen im Rechte sind. Vielleicht war es das innige häusliche Verhältnis zu einer verständnisvollen Mutter und die Sehnsucht nach unbändiger Freiheit, wie sie im jungen Herzen leicht keimt, aus deren Motiven er allein sein großes Drama entwickelte. Er denkt sich einen jungen Künstler, der in seiner Familie kein Verständnis findet: gerade sein Eigenwille ist es, der sich in den Naturen der Familienmitglieder nun wiederholt, aber durch diese Vervielfältigung ein Zusammenleben unmöglich macht. Bei einem Mädchen aus der Fabrik findet er dieses natürliche Verständnis. Der Schritt ist schnell gethan, er verläßt das Haus und zieht zu dem Mädchen, welches zu Hause arbeitet und ihn Jahre lang in inniger Zuneigung erhält. Sie fühlt nicht, daß damit Roberts Sehnsucht nicht gestillt sein kann. Sie glaubt, er arbeite. Aber ihn befällt mit der Zeit eine wachsende Sehnsucht wieder nach der Ordnung der Häuslichkeit, nach der sorgenden Liebe der Mutter. Er gesteht es sich nicht ein, bis zu einem entscheidenden Augenblicke. Er liest eines Morgens, daß sein Vater gestorben, da bricht ihm die Kraft, und er schreibt an seine versöhnliche Schwester. Das bringt die die Beziehungen in Fluß, und hier beginnt das Drama. Der Inhalt dieses Dramas wickelt sich so selbstverständlich ab, wie es die Vorgeschichte erfordert: und dies ist der Beweis seiner Konsequenz. Wie der Funken des Briefes ins Pulverfaß schlägt, wie Robert von seinem Freunde sondiert und halb mit, halb wider Willen heimgeholt wird, wie er sich mit der Familie auseinandersetzt, für die er verschollen war, und wie seine Marie ihm nacheilt, an der Offenbarung über Roberts wahre Sehnsucht zurückprallt und gebrochen sich opfert, um ihm das Leben wiederzugeben — das sind die natürlichen vier Akte. Die Ausführung ist nicht zu schildern: das Milieu der Skalitzerstraße, in dem Robert sein Scheinleben führt, die explosive Stimmung draußen in der Grünauer Villa, wo man sich scheinbar von der Tyrannei des verstorbenen Vaters erholt, die Charakteristik der herzensechten Tochter des Proletariats und des Freundes Rolf mit seiner grundtiefen Gemütsehrlichkeit, von den andern zu schweigen — das sind die Lichter, mit denen dieser aus dem Leben unserer Zeit empfundene Stoff so herausmodelliert ist, daß wir ihn zu greifen meinen.

Oskar Bie.

Musik.

• Wichtigere Schauspielaufführungen.

In Bremen hat Anton Rubinsteins geistliche Oper „Christus" unlängst eine szenische Aufführung erlebt, nachdem monatelang eine nicht eben vornehm anmutende Zeitungsreklame großen Stils auf das nahende Licht hingewiesen hatte. Als Unternehmer, Leiter, Regisseure der Sache haben der Breslauer Theaterdirektor Löwe und Professor Bulthaupt in Bremen, der Verfasser des „Christus"-Textes, erstaunlich viel Talent und rührige Thatkraft bekundet. Freilich gehörte dies auch dazu, den schwer erfüllbaren Lieblingswunsch Rubinsteins zu verwirklichen, eine seiner sogenannten „geistlichen Opern" endlich einmal auch in opernmäßiger Leibhaftigkeit dargestellt zu sehen. Rubinsteins Plan ging allerdings bekanntlich noch ein gut Stück weiter: ein eigenes „geistliches Theater", als selbständig neben dem „weltlichen" bestehend gedacht, hatte er im Auge. Wir wollen seine Idee der geistlichen Oper nicht auf seine Mißerfolge auf dem Gebiete der weltlichen zurückführen. Das Oratorium, erklärte, wie erinnerlich, der geniale Pianist, habe ihn zeitlebens mehr oder weniger kalt gelassen, ja sogar mißgestimmt. „Unwillkürlich erfaßte mich der Gedanke, fühlte ich, daß Alles, was ich als Konzert-Oratorien erlebt, viel großartiger, packender, richtiger und wahrer auf der Bühne in Kostümen und De-

Digitized by Google

korationen, mit der vollen Aktion darzustellen sein müsse. Freilich müßten zu diesem Zweck die Texte die erzählende Form verlieren und in die dramatische umgearbeitet werden, eine Arbeit, die mir als keine schwierige Arbeit erscheint und den musikalischen Teil in keiner Weise beeinträchtigen wird. Da jedoch die Anschauung, daß es eine Entweihung dieser Stoffe wäre, wenn sie auf die Bühne gebracht würden, noch eine so allgemeine ist, daß ihr immerhin noch Rechnung getragen werden muß, so habe ich die Schaffung einer eigenen Kunstgattung ins Auge gefaßt, die in einem eigens für diese Gattung zu erbauenden Theater ihre Stätte fände. Diese Kunstgattung wäre im Gegensatz zur weltlichen die »geistliche Oper« zu nennen, das Theater »geistliches Theater« im Gegensatz zum weltlichen Theater, mit einem Künstler- und Chorpersonal, eigens für die speziellen Zwecke herangebildet, mit besonderen Verhaltungsmaßregeln für das Publikum. Es sollte gleichsam eine »Kirche der Kunst« entstehen. Es hieße diese Idee ganz falsch auffassen, wollte man darin ein meinerseits gewähltes Mittel zur Verbreitung, Vertretung, Förderung kirchlicher Interessen, Ziele oder Zwecke ersehen; für mich gilt nur einzig und allein die Kunstfrage, die mir in diesem Falle als eine hohe, schöne, der Verwirklichung würdige erscheint, frei von anderen Interessen und Fragen irgend welcher Art. So schwebt mir denn ein Theater vor, in welchem man in chronologischer Ordnung die prägnantesten Momente der beiden Testamente, allen höchsten Kunstforderungen entsprechend, aufführt .... Das Bestehen eines geistlichen Theaters neben einem weltlichen erschien mir in der ganzen kultivierten Welt, in jeder größeren, theaterfähigen Stadt nicht nur ein mögliches, sondern sogar ein notwendiges; sind doch Oratorien überall an der Tagesordnung. Es bedarf eben nur der Verpflanzung vom Konzertsaal auf die Bühne. Und da ich die Hoffnung auch heute nicht aufgebe, daß mein Plan früher oder später einmal wird aufgenommen werden, so schreibe ich meinen »Kain und Abel«, »Moses«, »Das hohe Lied« und »Christus« in dieser Weise, ob der Tag der szenischen Darstellung kommen möge oder nicht, gleichviel!"

Ueber das Ergebnis der Bremer „Christus"-Aufführung wirbelten die widersprechendsten Urteile durcheinander. Die meisten größeren Zeitungen hatten eigene Berichterstatter nach Bremen gesandt oder brachten doch eigene Berichte von Augen- und Ohrenzeugen. Einig sind sämtliche Beurteiler in der uneingeschränkten Bewunderung der Dekorationen (von Handrich) aus Breslau) und der Kostüme, die nach bezeichnenden Reklamenotizen zum Teil aus Syrien und Kleinasien bezogen worden sind. Das Ganze hat also zunächst als ein glänzendes, wohlgelungenes Ausstattungs-Rührstück in der Breite gewirkt. Die zugleich ausgelösten tieferen Empfindungen der Schauenden bewegen sich dabei natürlich im Bannkreise stofflicher Suggestion, wie sie ja jede sinnenfällige Darstellung der ergreifenden Passionsbegebenheit immer unfehlbar in empfänglichen Gemütern hervorruft. Im ganzen sind dennoch trotz aller Anstrengungen einer gewissen, ersichtlich besonders interessierten Presse die Kritiken bedenklich kühl ausgefallen. In bezeichnend merkwürdiger Weise widersprachen sich die Eigenberichte des Berliner „Börsen-Kuriers" und des „Berliner Tageblattes". Derjenige des erstgenannten Blattes ist wohl einer der besten, „kritikechtesten". Im „Berliner Tageblatt" las man: „Die erste Aufführung des gigantischen Werkes ist soeben vorüber. Der Eindruck war ein überwältigender, vor ihm zerstoben alle Bedenken vorsichtig abwägender Zweifler .... Was mich außerdem sofort sympathisch berührt hat, das ist das Fehlen jeder konfessionellen Tendenz und der versöhnliche Ton, der das Ganze durchzieht und abschließt." Rubinstein überrasche, heißt es weiter, an vielen Stellen durch den Reichtum erhabener Melodien, überall finde der Meister unmittelbar zum Herzen dringende Töne. Zuletzt ist von den Kostümen die Rede, da hieß es: „Wir glauben uns mitten unter das hebräische Volk von damals versetzt. Das Bremer Komitee, von dem die Initiative zu dem Zyklus ausging, hat sich ein großes Verdienst erworben, um die Kunst auf alle Fälle".

Ernst Otto Nodnagel, der Berichterstatter des „Börsen-Couriers", äußert sich dagegen so, und wir müssen ihm zustimmen:

„Das Unternehmen, eine von Rubinsteins geistlichen Opern in Szene zu setzen, verdient als Experiment unstreitig Beachtung und Interesse. Leider muß indeß das Experiment als mißglückt angesehen werden. Zum Teil liegt das jedenfalls in der ganzen anachronistischen Idee selbst begründet, aber noch mehr ist an dem geringen Erfolg und dem lähmenden Gesamteindruck zweifellos die Dürftigkeit und Öde der gleichfalls stark anachronistischen Musik schuld, die um so mehr deprimiert, je lebhafter sich der fatale Vergleich mit Bayreuth und dem Parsifal (Liebesmahl!) aufdrängt. Auch die häufige Erinnerung an Altmeister Bachs Matthäuspassion, in den Stellen, denen die gleichen Schriftworte als Textgrundlage dienen, gereicht dem Eindruck der Rubinsteinschen Musik sehr zum Nachteil. Sie vermag nicht hinzureißen, da der Komponist augenscheinlich selbst nicht von seinem Stoffe hingerissen gewesen scheint. Geradezu peinlichen Eindruck macht die Ängstlichkeit und das sichtliche Bemühen, mit dem er allen technischen Errungenschaften unserer Zeit aus dem Wege geht. Die thematische Erfindung ist unsagbar physiognomie- und reizlos, die Deklamation antediluvianisch, die Orchesterbehandlung konventionell und äußerst primitiv. Nicht ein einziger greifbarer musikalischer Gedanke fiel mir auf, nicht eine einzige rein musikalische Schönheit, und die Versuche einer tiefergehenden Charakteristik bleiben im Äußerlichen stecken. Die Aufführung ist — von zahlreichen Unsicherheiten in der zweiten Hälfte und von dem Gesamtgepräge des Dilettantischen abgesehen — als recht gelungen und die Wirkungsmöglichkeit des Stückes ziemlich erschöpfend zu bezeichnen. Besonders muß man die Bewältigung des spröden Dilettanten-Materials durch die Regie lobend anerkennen. ....

Was wollte und bezweckte Rubinstein eigentlich mit seinen geistlichen Opern? ... Etwa die berühmte »Neubelebung des religiösen Bewußtseins« im Volke? Oder sollen es einfach religionsgeschichtliche Bilder sein, wie Rubinsteins ausdrücklicher Protest gegen die Insinuation kirchlicher Tendenzen vermuten läßt?

Mir scheint, offen gestanden, die ganze Idee nicht aus künstlerischem Bedürfnis geboren zu sein, sondern als eine Nachahmung des Bayreuther Unternehmens, *also als Pose zu betrachten*. Ich habe die Empfindung, *spekulative Reflexion habe mehr als das wurzeltiefe Bewußtsein einer künstlerischen Mission* zur Konzeption dieser schrecklichen *Mischgattung* geführt, die nicht Oratorium, nicht Oper, nicht Drama ist. So würde sich auch des Komponisten merkwürdige Lauheit

Digitized by Google

und Indifferenz seinem Stoffe gegenüber erklären, die es zu keinem einzigen wirklichen Höhenpunkte kommen läßt.

Aus der Musik heben sich manche Einzelheiten günstig ab; so der stimmungsvolle Klagechor der Frauen, das jauchzende Hosiannalied des Volkes, in dem nur die Zinellen deplaziert und unfreiwill komisch wirken. Äußerlich am wirksamsten, effektvollsten (!) ist das Ensemble am Schluß der Abendmahlsszene, dessen Komponist ebensogut Meyerbeer sein könnte. Es ist charakteristisch, daß diese Effektstelle bei der Generalprobe einen spontanen Applausausbruch und sogar bei der Aufführung vereinzeltes Klatschen hervorrief. In dem dichterisch unverständlichen Epilog ist musikalisch die Gevatterschaft Mendelsohns unverkennbar. Im übrigen herrscht Konventionalität und Phrasenhaftigkeit vor, die sich besonders in der abgebrauchten Rezitativik der Bergpredigt und des Abendmahls sehr unangenehm fühlbar macht.

Die Orchesterbehandlung ist ungeschickt, farblos und unwirksam; selbst an den vielen lärmenden Stellen ist keine wirkliche Kraft in der Instrumentierung. Wenn man das Werk vom musikalischen Standpunkte betrachtet, scheint die außergewöhnliche Mühe und Begeisterung, mit der man sich seine Verwirklichung angelegen sein ließ, schwer verständlich."

Leßmann, der auch der ersten Aufführung anwohnte, schreibt in der „Allgem. Musik-Ztg." in Übereinstimmung mit Rodnagel:

„Leider erwies sich die Musik als außerordentlich erfindungsarm und physiognomielos, so daß, was an künstlerischen Wirkungen erzielt wurde, mit ganz geringen Ausnahmen, lediglich dem Stoff, der Aufführung und der Inszenierung zuzuschreiben ist. . . . . Mager und dürftig wie die Erfindung ist auch die Instrumentation des Werkes, oberflächlich und flüchtig, Einzelheiten ausgenommen, die musikalische Arbeit." Und der Bericht der „Kölnischen Ztg." endlich schließt: „Das Ganze wirkte mehr auf die Schaulust, als daß es durch Weihe, Vergeistigung und tiefernste Andacht die Herzen ergriff. Dieser Umstand ist bei den übrigen geistlichen Opern Rubinsteins nicht so tragisch zu nehmen wie hier, wo es das Weihevollste, Heiligste betrifft, das uns die Bibel erzählt. Das Stille, Schlichte, Einfache und doch so Hehre und Erhabene der Evangelien sollte zu hoch stehen, um in den Lärm der Bühne hinabgezogen zu werden, wie es diese neue Kunstform Rubinsteins thut."

Wir dürfen nach diesem zweifelhaften Erfolge in Bremen wohl behaupten, daß unsere Kühle gegen den Komponisten Rubinstein, die uns von so mancher Seite zum Vorwurf gemacht worden ist, doch wohl ihre Gründe hatte. S.

Bildende Künste.

Briefe über bildende Kunst.

Berliner Brief.

Die Berliner Kunstausstellung. II. Die Franzosen.

Meine Bemerkungen über die französische Kunst auf der Ausstellung müssen sich der Natur der Sache nach auf einen ganz bestimmten Punkt beschränken. Es ist meine Aufgabe nicht, hier über die neuere französische Kunst im Allgemeinen zu sprechen. Dazu fehlte ja das Material; auch sind die ausgestellten Werke nicht neu, sie waren alle bereits in Paris, zum Teil auch in München zu sehen. Neu ist ihr Verhältnis zu ihrer diesmaligen Umgebung und darum möchte ich nur den Eindruck schildern, den die Franzosen gerade auf dieser Berliner Ausstellung auf mich machen.

Betritt man durch das Hauptportal die Ausstellung, so durchschreitet man zunächst drei Säle, in denen eine große Menge gleichgiltiger oder abstoßender Bilder, zumeist Berliner Ursprungs, angehäuft ist. Das Auge wird ganz müde von der Betrachtung dieser charakterlosen, schulmäßigen Bilderbogen. Da ist es denn kein Wunder, daß man ordentlich aufatmet, wenn man in den Mittelsaal kommt und sich hier von der frischen und lebensvollen Farbenwelt der Franzosen umgeben sieht. Ich meine, wenn man den Franzosen den künstlerischen Sieg zuschanzen wollte, so konnte man es nicht besser anstellen. Sie wirken wie eine Oase in der Wüste. In der Nachbarschaft der Münchener Sezession untergebracht, hätten sie eine schwere Konkurrenz bestehen müssen; und ich glaube allerdings, daß sie dabei keineswegs ebenso günstig abgeschnitten hätten. Die gewählte Anordnung aber hat sie thatsächlich zum „Clou" und — äußerlich wie innerlich — zum Mittelpunkte der Ausstellung gemacht. Hier empfängt das Publikum die entscheidenden und stärksten Eindrücke; wenn es weit hinten bei der Sezession landet, ist es längst abgestumpft und ermattet.

Wenn man sich aber die französische Ausstellung genauer betrachtet, so erstaunt man, wie viel dürftiges Mittelgut sich darunter befindet. Es ist eine reichliche Quantität vorhanden von jenen Süßlichkeiten, Anekdotenbildern, Pikanterieen und Sensationen, die dem lieben Publiko gefallen; und wenn die Franzosen in kluger Berechnung aufs Publikum ihre Ausstellung in dieser Weise arrangiert haben, so haben sie richtig gerechnet. Das Publikum findet die koketten Feen mit den Stumpfnäschen, mit der sorgsam gepflegten, weiß und rosa schimmernden Haut, sehr nett, es hat sein stilles Vergnügen an den zahlreichen Dianen, Jägerinnen, Psychen und ähnlichen unbekleideten Damen und weiß sich vor Entzücken vor Idyllen aus dem Kinderleben kaum zu fassen. Was dabei auffällig ist, ist, daß die meisten dieser Arbeiten von einer modernen Auffassung weit weniger zeigen, als man nach der ganzen Entwickelung und dem Niveau der französischen Malerei erwarten durfte. Das gilt selbst von berühmteren Künstlern und zwar speziell bei der Darstellung des weiblichen Körpers. Dubufes „La Cigale" und „La Fourmie", Wenckers „Jägerin" und Bougereaus „Perle" zeigen ein so süßliches und glattes Kolorit, eine so geringe Wahrheit in der Wiedergabe des Fleischtones und eine solche Verschwommenheit in der Erfassung des pulsierenden Lebens, daß sie keinen Anspruch darauf erheben können, als moderne Werke angesehen zu werden. Man bemerkt im ganzen einen gewissen allgemeinen Kompromiß mit dem modernen Prinzipe, das sich in einer größeren Helligkeit der Farbengebung und in einer unbekümmerten — manchmal schamlosen — Wiedergabe der Dinge ausdrückt. Daß ein solches Kompromiß schwächlich und künstlerisch unwahr ist, bedarf keiner weiteren Erörterung, es entspringt dem Wunsche, den veränderten Ansprüchen gefällig entgegenzukommen, aber nicht der Notwendigkeit künstlerischen Empfindens. Und vor vielen Akt-Bildern hatte ich denn doch das entschiedene Gefühl, daß sie als Obszönitäten aufzufassen sind, — eine Empfindung, die sich aus dem

Digitized by Google

Mangel aller künstlerischen Qualitäten im Vereine mit einer zynischen Absichtlichkeit der gewagtesten Stellung herschreibt.

Diesem Ballaste steht nun freilich eine vielleicht nicht so sehr große, aber ungemein wertvolle Zahl von Werken ersten Ranges gegenüber, in denen sich die günstigsten Eigenschaften der Franzosen erfreulich wiederspiegeln: ihr kecker Wagemut, ihr Temperament, ihr Geschmack, ihre Feinheit. Die Landschaft ist mit einigen Werken geradezu glänzend vertreten. In der Art der Rosa Bonheur, breit, kraftvoll, gesund, schildert Princeteau die Arbeit auf dem im Morgendunste dampfenden Felde. Guignard malt feinste Stimmungslandschaften in dunklen und kalten Tönen: ein Hügelrücken, eine heimkehrende Herde, eine Hütte, alles vom Dämmerlichte des Mondes umflossen — das ist ebenso einfach, als es voll von Poesie und Zartheit ist. Ganz anderer Art wieder sind Billotte und Baillet. Sie malen in den hellsten, kühnsten Farben, in vollem Lichte. Baillet ist der Maler des Flusses und seiner Nebel, deren eigentümliche Atmosphäre er meisterhaft festzuhalten weiß, wie sie alle Formen einhüllt und auflöst, Billotte ist energischer und zeichnet sich, vor allem in einer vortrefflichen Flußlandschaft bei Mondschein, durch eine große Festigkeit seiner Farben- und Formengebung aus. Raffaelli hat den landschaftlichen Charakter der Baumeile von Paris mit einer verblüffenden Kühnheit der Mittel festgehalten; aber noch besser gefallen mir seine Darstellungen von Menschen, in denen sich eine feine Beobachtung und eine große Liebe zur Wirklichkeit ausspricht. Der Hochzeitsgast, der im Begriffe, die Mairie zu betreten, sich von seiner Alten die weißen Handschuhe zuknöpfen läßt, ist geradezu köstlich. Im Porträt hat Duez zwei Studienköpfe von starker realistischer Kraft, Blanche besonders das Bildnis eines Malers von einer eminenten Lebendigkeit der Auffassung ausgestellt. Courtois, der auch sonst gut vertreten ist, zeigt in dem Porträt eines Amerikaners eine fast altmeisterliche schlichte Wahrheit; um so französischer ist H. Gervex, dessen Bildnis einer Pariserin in schwarzer Toilette vor einem roten Vorhange wie eine Art Extrakt aus allen liebenswürdigen Eigenschaften der Nation wirkt, so geschmackvoll, so elegant und zierlich ist alles. Roybet zeigt einen Edelmann, der in der Weinlaune mit einer Stallmagd von überquellenden Formen zu karessieren anfängt — ein Bild, in der Technik wie in der Geistesart den Frans Hals und Jan Steen verwandt, und voll von Humor, der sonst eine seltene Erscheinung bei den Franzosen ist. Einen lebensvollen Akt (Magdalena) hat Biessy geschickt; aber weit übertrifft ihn nach meinem Bedünken Albert Bréautés „Der Morgen", ein Meisterstück. Ein junges Mädchen, im Begriffe Toilette zu machen, beleuchtet von dem durch die Gardinen gedämpften Morgenlichte, aus dessen Halbtönen sich der Körper mit wunderbarer Plastik und feinem Leben heraushebt. Aller Meister aber ist Besnard, der große Farbendichter, dessen „Ponies von Fliegen geplagt" eine glutvolle Hymne der Lebensfreude sind. An Kühnheit der koloristischen Erfassung, an Persönlichkeit des Ausdrucks, an Temperament des Vortrags übertrifft er, wie mir scheint, alle seine hier vertretenen Landsleute bei weitem.

Es wären noch eine ganze Zahl tüchtiger Werke zu nennen. Griveau, Deschamps, Carrière (geistreich, aber maniriert und in Lerolles Nachahmung kaum mehr leidlich), Dupré, Penne, Saint-Germier (ein Maler von Venedig, der den Mut hat, mit eigenen Augen zu sehen), Muenier u. a. m. sind gut vertreten. Puvis de Chavannes hat nur einige Respektsbilder geschickt; mich interessierte am meisten eine Modellstudie (Rückenansicht), die in ihrer Härte und in ihrer herben Lebenskraft eigenartig wirkt. Beraud hat die „Kreuzigung Christi" auf den Montmartre versetzt, er schildert die Szene zweifellos mit Energie, aber übertreibend, gewaltthätig, und vor allem ohne Frömmigkeit. Die Dirne, die mit ihrem Galan den Herrn verspottet, die glaube ich ihm ganz, die anbetende und heilsbedürftige Menschheit gar nicht.

In Summa: es ist viel Schönes da, viel Ausgezeichnetes, vieles, von dem man nur mit höchster Achtung sprechen kann. Um den einzigen Albert Besnard beneide ich die Franzosen; sonst kann ich nichts finden, was unerhört oder neu wäre. Vielleicht darf man sagen, daß die bedeutenden unter den französischen Künstlern ruhiger und sicherer sind, daß sie eine größere Maßhaltigkeit sich bewahren, als die extremen unter unsern jungen Künstlern es zu thun pflegen. Sicher scheint mir, daß unter ihnen mehr Zusammenhang und Gemeinsamkeit ist, als unter all unseren Modernen. Und das allerdings gibt ihnen ein Gewicht der Masse und der Einheit, das wir vielleicht bei der Sezession nicht finden werden, auch wenn sie nicht weniger und nicht minder bedeutende Talente aufweist.

Albert Dresdner.

Dresdner Brief.

In der Ernst Arnoldschen Hofkunsthandlung ist gegenwärtig eine Ausstellung japanischer Holzschnitte veranstaltet, die um so wichtiger und interessanter ist, als damit zum erstenmale echte, alte, japanische Holzschnitte auf den europäischen Markt gelangen. Merkwürdigerweise war uns ja der japanische Holzschnitt, auf welchem Gebiete das merkwürdige Inselvolk des fernen Ostens in seiner Art so Bedeutendes geleistet hat, bis vor ein paar Jahrzehnten ganz unbekannt geblieben. Nach der ersten Erschließung Japans im 16. Jahrhundert lieferten die Japaner den Ausländern, denen sie nur einen beschränkten Einblick in ihr Reich und in ihr Schaffen verstatteten, nur dekorativ wirksame Kunstwerke, die besonders den Bedürfnissen der Europäer angemessen hergestellt wurden, wie überladene Lackarbeiten, übergroße Vasen, reiche Porzellanservice. Erst nach der zweiten Erschließung Japans im Jahre 1868 öffnete sich uns allmählich auch die Kenntnis der bodenständigen Kunst Japans; wir sahen mit Staunen die aus Holz oder Elfenbein geschnitzten Figürchen, die aus verlorener Form gegossenen Bronzen, die aus freier Hand geformten Thonfiguren und Gefäße, die schönen, in harmonischen Farben ausgeführten Stickereien und die wenigen blendenden Buntdruckbilder, die damals vereinzelt zum Vorschein kamen. Diese Blätter in den phantastisch zusammengestellten Bilderbüchern mit den uns neuen fesselnden Farbenverbindungen waren aber nur die Vorläufer von Blättern eines viel größeren Schatzes von Farbendruckbildern, den in den letzten beiden Jahrzehnten einige französische und englische Kunstfreunde wie Th. Duret, Louis Gonse und S. Bing in Paris, Ernest Satow, F. V. Dickins und Anderson in London gehoben haben. Die reichste Sammlung, die auf planmäßigem Sammeln in Japan selbst beruht, besitzt S. Bing in Paris, der ja namentlich durch seinen vortrefflichen „Japanischen Formenschatz" die Kenntnis der japanischen Kunst im allgemeinen und des Farbenholzschnittes im besonderen in weitere Kreise getragen hat. S. Bing hat sich jetzt zum

Digitized by Google

erstenmale entschlossen, seine Sammlungen von Einzelblättern und Holzschnittbüchern öffentlich auszustellen und zu einem Teile durch die Ernst Arnoldsche Hofkunsthandlung in Dresden zum Verkauf auszubieten. Es ist begreiflich, daß diese Ausstellung die Kunstsammler, insbesondere die Japanomanen einigermaßen in Aufregung versetzt, zumal da in Japan selbst infolge der gründlichen Sammelarbeit Bings u. a. von diesen alten Kunstwerken nichts mehr zu holen ist.

Der japanische Holzschnitt ist in mehrfacher Beziehung eigenartig und von dem europäischen abweichend. Er dient nicht als Mittel der Vervielfältigung für Gemälde und sonstiges, sondern jeder Holzschnitt ist ein selbständiges Kunstwerk für sich. Auch kommt nicht der meist im Dunkel bleibende Holzschneider, sondern nur der die Zeichnung gebende Künstler als Schöpfer des Holzschnitts in Betracht. Die Vorlage bildet nicht eine Stift-, sondern eine Pinselzeichnung. Der Künstler zeichnet auf durchsichtiges Papier. Dieses wird mit der Bildfläche auf das Holz geklebt. So ist es unnötig, die Zeichnung wie bei uns umgekehrt zu machen, damit sie dann beim umkehrenden Drucke richtig komme. Der Holzschneider kann somit unmittelbar nach dem Original des Künstlers schneiden. Die Zeichnung geht zwar verloren, aber der Abdruck gewinnt den vollen Wert eines selbständigen Kunstwerkes.

Die Entwickelung des Holzschnittes vom trockenen Umrißbilde zu einer malerisch wirksamen Darstellung ergab sich aus der eben erwähnten Thatsache, daß der Japaner mit dem Pinsel zeichnet. Er kam nicht wie der europäische Zeichner durch den Stift zu Schraffirungen oder gekreuzten Strichlagen, diese wendet er nur an, wo sie aus der Natur des Gegenstandes hervorgehen, also z. B. bei einem Tigerfell, einer Pferdemähne, einem Pfauenschweif. Aus der Pinselzeichnung ergab sich vielmehr die Wirkung mit Farbflächen. Zunächst wischte man die Schwärze an einzelnen Stellen der Druckplatte mehr oder minder ab, oder man trug sie gleich in verschiedenen Abstufungen auf. Weiterhin bemalte man die Platte mit verschiedenen Farben, und schließlich verwandte man zu einem Bilde mehrere Platten mit verschiedenen Farben. Keine dieser Manieren hat indeß zu irgend einer Zeit ausschließlich geherrscht. Es liegt auf der Hand, daß bei einem solchen Verfahren die Güte des Abdrucks von dem Geschmack des Druckers abhängt und daß Drucke, die der Künstler selbst hergestellt oder bei der Herstellung überwacht hat, einen ganz besonderen Wert haben müssen. Es liegt also hier eine ganz entsprechende Erscheinung vor, wie bei den europäischen Radierungen.

Weitere Feinheiten brachte man dann in den Holzschnitt durch Anwendung einer besonderen Platte, die einen grauen Ton über den Abdruck der ersten setzte, und ferner durch Blindplatten, die in dem Papier nur farblose Eindrücke hinterlassen. Mit diesen werden nur feine Strichelungen, ornamentale Musterungen u. a. eingedruckt. Das letzte Hilfsmittel des japanischen Holzschnittes sind dann goldene, silberne und andere Metalltöne, die bald flach aufgesetzt, bald tief eingeprägt werden. Mit allen diesen Hilfsmitteln nun hat der Japaner farbige Holzschnitte hervorgebracht, die sich ganz wesentlich von unseren Farbdrucken unterscheiden.

In bezug auf die geschichtliche Entwickelung ist zu bemerken, daß die Japaner den Holzschnitt ebenso wie den Schriftdruck von den Chinesen übernommen haben und zwar wahrscheinlich durch die Koreaner. Schon im achten Jahrhundert sollen buddhistische Heiligenbilder durch den Holzschnitt verbreitet worden sein. Bekanntlich finden wir auch in Europa den ältesten Holzschnitt im Dienste der Kirche. Das älteste, uns bekannte, japanische Holzschnittbuch, stammt aus dem Jahre 1608 oder 1610: eine neue Ausgabe des im zehnten Jahrhundert verfaßten Isé Monogatari, d. h. Erzählungen aus der Landschaft Ise, welche die Reisen, Liebschaften und Abenteuer eines ungenannten Helden schildern, in dem der berühmte Dichter Narihira vermutet wird. Von diesem Buche an entwickelt sich langsam die Ausstattung der Bücher mit Holzschnitten. Der Holzschnitt geht gleichen Schritt mit der einheimischen Malerschule, die unter dem Namen Ukioye riu, d. h. etwa volkstümliche Schule, bekannt ist. Um 1600 führte Hishigawa Moronobu dem japanischen Holzschnitt neue Aufgaben zu. An Stelle der eintönigen Heldengeschichten aus ferner Zeit zog er das gesamte, ihn umgebende, tägliche Leben aller Klassen der Bevölkerung Japans in den Bereich der darstellenden Kunst. Dieser Realismus gab in der neuen Richtung der japanischen Kunst den Grundton an. Daneben nehmen darin auch die Darstellungen aus Geschichte, Sage und Mythe sowie die Abbildungen von Theaterszenen und beim Volke beliebten Schauspielen eine wichtige Stellung ein, und unerschöpflich sind die japanischen Künstler in den Darstellungen aus dem Leben der Frau. Nicht zu vergessen ist auch, daß es jedem Künstler eine Pflicht war, wenigstens einmal in seinem Leben die alten Anthologien von den 36 oder den 100 Dichtern zu illustrieren.

Innerhalb dieses weiten Stoffgebietes bewegt sich der japanische Holzschnitt seit Moronobu. Die Entwickelung vollzieht sich zunächst in der Anwendung der Farben. Torii Kiyonobu (um 1700) läßt die Holzstücke nach seinen Zeichnungen in mehreren Farben abdrucken. Sehr reich ist die Palette dieses Künstlers und seiner Schule allerdings noch nicht. Sie begnügen sich mit einem lichten Grün, einem blassen Rot und etwa noch einem trüben Gelb oder Violett, und diese Farben sind ohne Abschattungen, nur in flachen Tönen auf die Zeichnungsplatte gedruckt. Die Farbenzusammenstellungen von mildem Reize geben im übrigen, wie S. Bing sagt, eine gute Vorstellung von dem damaligen Geschmack und künstlerischen Empfinden des Volkes, da statt der sonst allein auf die Massen wirkenden, auf starken Effekt berechneten Marktware Werke von solcher Feinheit verlangte. Durch Nishimura Shigenaga (zwischen 1716—1748 thätig) und Suzuki Harunobu (um 1764—89) kommt der japanische Farbenholzschnitt auf seine Höhe, und er fördert fortan zahlreiche Meisterwerke von bleibendem, nationalem Werte zutage. Noch ist auch jetzt, wie Brinckmann den Holzschnitt jener Tage richtig kennzeichnet, die Palette beschränkt; die in flachen Tönen gedruckten Farben sind aber von bemerkenswerter Leuchtkraft: das Feuerrot, das stumpfe Grün, das kupferige Gelb dieser Drucke, alle diese Farben sind von einer Feinheit, welche die vorgeschrittenere spätere Technik nicht mehr zu erreichen vermocht hat. Als bedeutendster Meister dieser Zeit gilt Katsugewa Schunscho († 1792), der zahlreiche Farbendruckfolgen, darunter die berühmteste der Schauspielerbildnisse veröffentlicht hat. Sein bedeutendster Schüler ist Shunso, der unter dem Pinselnamen Hokusai (1760—1849) weltberühmt geworden ist. Weiter sind noch zu nennen Utakawa Toyokuni (1776—1828). Kitagawa Utamaro und Ishiriusai Hiroshige (1850). Letzterer hat sich besonders als Landschaftsmaler hervor-

Digitized by Google

gethan. Seit den Tagen Hokusais ist der japanische Holzschnitt abwärts gegangen. Die Anwendung europäischer Pigmente, welche überall im Orient dem vererbten Sinn für harmonische Farbengebung Gefahr droht, hat auch in Japan, wie Brinckmann bemerkt, traurige Erfolge gehabt. Unter ihrer Mitwirkung sind von der Mitte unseres Jahrhunderts an die Farbendrucke rascher Verrohung anheimgefallen und hinsichtlich der Farben zu einem großen Teile auf den Stand unserer Neuruppiner Bilderbogen herabgesunken. Da jedoch die Technik des Holzschnittes, schon wegen ihrer nahezu ausschließlichen Anwendung für den Schriftdruck immer noch sehr leistungsfähig geblieben war, hat noch die neueste Zeit manche trefflich geschnittene Holzschnittbücher entstehen sehen, unter denen namentlich die 1882 erschienenen Bücher des Bairei hervorragen und sich auch in Deutschland weiter Verbreitung zu erfreuen hatten. Auch sind infolge der starken Nachfrage aus Europa achtungswerte Versuche gemacht worden, unter Benützung der alten Holzstöcke alte Bilderfolgen von neuem zu drucken.

Ueberblicken wir die zahlreichen Einzelblätter und die vielen Holzschnittbücher der Arnoldschen Ausstellung, so werden wir nicht verkennen, daß uns hier etwas außergewöhnlich Interessantes geboten wird. Trotzdem können wir die uneingeschränkte Empfehlung der japanischen Kunst seitens einiger ihrer Verehrer nicht teilen. Wir werden unsere Bewunderung dieser Kunst als einer hochentwickelten, selbständigen Kunst, die fest im Boden des Landes und Volkes wie der einheimischen Natur wurzelt, nicht versagen und sie kann uns in dieser Hinsicht mustergiltig und vorbildlich sein. Aber zur vollen innerlichen Beteiligung an ihr gehört eben deshalb auch national-japanisches Empfinden. Die dürftige Ausbildung der unteren Extremitäten der Japaner und Japanerinnen wird uns nicht schöner erscheinen, wenn wir bedenken, daß sie als Anpassung folgt aus der japanischen Gewohnheit, auf den Beinen zu sitzen, und der Gang der Japanerinnen über die große Fußzehe wird uns immer häßlich erscheinen, auch wenn wir hören, daß es in Japan für unsittlich oder gemein gilt, die Füße auswärts zu setzen. Die Körperbewegungen mögen in vieler Bewegung lebendig und nach japanischer Art charakteristisch sein, aber den Gesichtern fehlt es doch sehr oft an individueller Auffassung und bei jedem einzelnen Künstler finden wir eine bis zur langweiligsten Eintönigkeit gesteigerte Gleichheit des weiblichen Gesichtstypus wie des Ausdrucks. Darüber hilft uns auch nicht die Erklärung hinweg, daß in Japan die Mode ihre Herrschaft nicht blos auf Kleidung und Haartracht, sondern auch auf die Gesichtsbildung erstreckt und daß jede Japanerin das Möglichste thut, mit Rasiermesser, Pinsel, Zinnoberrot und Gold den Schnitt des Gesichts, die Form und Größe der Lippen wie der Augen der Mode gemäß scheinbar zu verändern. Ebenso werden uns die Kostümbilder der Schauspieler, die Abbildungen der Theaterszenen und die davon beeinflußten Phantasie-Darstellungen mit ihrer mehr erschröcklichen als erhabenen Darstellungsweise, mit ihrem künstlichen Pathos, mit ihren übertriebenen und verzerrten Bewegungen stets barock und komisch erscheinen. Und der kindlich naive Sinn des Japaners, der sich daran erfreut, den berühmtesten Berg des Landes, den Fujiyama, hier durch ein Fischernetz, dort durch eine Brücke, da durch die Lücke in einem geborstenen Baum oder durch das halbfertige Faß eines arbeitenden Böttchers zu sehen, kann uns auf die Dauer doch eben nur kindlich anmuten.

Eine wichtigere Störung für ein europäisches Auge, als all' das Erwähnte, bringt aber die häufige Falschheit der Linien- sowohl, wie der Farbenperspektive mit sich. Man mag sie, wie das Fehlen jeglicher Rücksicht auf den Schatten, als ein „Stilisieren" bezeichnen — es handelt sich dann aber um ein Stilisieren, das unser Auge um so weniger mitzumachen vermag, je mehr es sich gewöhnt hat, vor Bildern statt der Gesetze der Flächendekoration den unmittelbaren Wirklichkeitseindruck zur Norm zu nehmen. Empfinden wir uns doch dazu als voll berechtigt, denn was uns hier gezeigt wird, gibt sich als Wirklichkeitsbilder, nicht als kunstgewerbliche Leistung etwa zu dekorativen Zwecken.

Dagegen weiß auch ein europäisches Auge zu würdigen, wie scharf der Japaner die Tiere und Pflanzen in ihren Bewegungen und Formen zu beobachten und wie sicher und leicht er das Erfaßte mit seinem Pinsel festzustellen weiß. Hier sind in der That intime Züge zu verzeichnen, die nicht durch eine nationale, uns fremdartige Auffassung und Anschauung gegangen sind. Unbestritten muß auch das großartige und dekorative Geschick der Japaner bleiben. So wunderlich und häßlich uns oft ihre phantastischen Bronzewaren erscheinen, ein so feines Gefühl zeigt gerade die Linienführung bei den glatten Porzellanvasen, so sicher wissen sie die Pflanzen und Tiere zu stilisieren und für die Flächendekoration in regelmäßiger Wiederholung zu verwenden, so leicht und des Erfolgs sicher verstehen sie einen naturalistisch durchgeführten Zweig auf eine Platte hinzuwerfen, daß man meint, es könnte gar nicht anders sein. In dieser Hinsicht haben wir in der That noch viel von den Japanern zu lernen, können wir es sehr wohl billigen, wenn Justus Brinkmann immer von neuem das Studium ihrer kunstgewerblichen Leistungen empfiehlt. Die Periode der unmittelbaren Nachahmung japanischer Vorbilder, die uns das allgemeine Vorbilderunwesen im Kunstgewerbe mit beschert hat, scheint ja erfreulicher Weise vorbei zu sein.

P. Sch.

• Kunstliteratur.

Unsre heutige Baukunst. Antrittsvorlesung von Dr. Heinrich Brockhaus, a. o. Professor an der Universität Leipzig (Leipzig, F. A. Brockhaus).

Der Verfasser gibt mit dieser sachlichen aber sehr allgemeinverständlich gehaltenen Arbeit einen Überblick über den Stand der modernen Architektur in Deutschland, der auch weiteren Kreisen nützen dürfte.

Älteres mit Neuestem vergleichend, bespricht Heinrich Brockhaus zunächst die Architektur unseres Jahrhunderts auf ihre „Gesamtform", dann auf ihre Technik und drittens auf ihre persönliche Behandlung und auf ihre Stilgebung hin. Schließlich fragt er nach den Charakteristikern der neuesten Architektur. Und dieser Teil seiner Arbeit ist es, der uns gemäß den Aufgaben unseres Blattes natürlich am meisten interessieren muß.

Das erste, was Brockhaus für unsere Baukunst bezeichnend findet, ist ihre bisher unerhörte Mannigfaltigkeit, das zweite die außerordentliche Ausbildung der Technik. „Mit diesen beiden Dingen", sagt der Verfasser, der unseres Erachtens das erste davon mit allzu wohlwollendem Auge und in seinen Folgen trotz einiger Bedenken zu optimistisch betrachtet, „mit diesen Dingen haben wir notwendig zu rechnen." Und er fährt aus:

Digitized by Google

Unsere mannichfaltigere Kenntnis früherer Leistungen zurückschrauben, von einem Standpunkte mit beschränkterer Aussicht die Lande beurteilen, nachdem wir weiter oben Umschau gehalten haben, wollen wir nicht und können wir nicht. Deshalb wäre kein ästhetisches Machtwort im Stande, uns vergessen zu machen, was das Mittelalter im Kirchenbau, was die anschließende Neuzeit im Kirchen- und Profanbau geleistet hat, und uns die Frage zu untersagen, ob wir dort Anregungen für unsere heutigen Bauten finden können und verwerten wollen. Und die Fortschritte der modernen Technik, die wertvolle Vermehrung, virtuosere Herstellung und leichtere Zufuhr des Materials ungenutzt lassen, wollen wir gewiß ebenfalls nicht. Verdanken wir doch gerade diesen Fortschritten die leichtere Lösung der wichtigsten konstruktiven Aufgaben, den Vorzug, mit geringerm Kraft- und Zeitaufwand größere Weiten zu überspannen, größere Höhen zu erreichen. Beide Errungenschaften unserer Zeit, die Vermehrung der Kenntnisse und die Ausbildung der Technik, sind von größter Tragweite."

Als eine Folge des Besprochenen ergibt sich, drittens, die regere Belebung der Bauten, die lebhaftere Detailbehandlung. „Während die Meister der jüngstvergangenen Generationen, ausschließlich antike und mittelalterliche Muster vor Augen, das Detail dem Ganzen sehr vorsichtig unterordneten, lassen die inzwischen aufgetauchten Muster jener neuern Stilarten eine solche Zurückhaltung als unnötige oder selbst schädliche Beschränkung erscheinen. Wer, wie ein beträchtlicher Teil des jetzigen Publikums, die deutsche Renaissance, das Barock, das Rokoko liebt, ist gewöhnt, das Detail sehr vernehmlich sprechen zu lassen. Vorlaute Einwürfe, gelegentliche Widersprüche, oder auch gemütliches Ausspinnen eines zufällig sich bietenden anregenden Themas machen ihm den Bau interessant, wie sie ihm eine Unterhaltung würzen. Und Verehrer anderer Stile stehen teilweise unter demselben Eindruck. Wir sehen es klar bei Umbauten, wo wir den Vergleich unabweislich zur Hand haben. Wird ein Bau aus der Mitte des Jahrhunderts heute um- oder neugebaut, was ja häufig der Fall ist, so verschwinden seine einfachen, zarten, spärlich geschmückten Formen, die den frühern Jahrzehnten zur Freude gereicht haben, unserer Zeit aber leicht zu bescheiden und eintönig erscheinen, und wuchtige, reiche Formen treten an ihre Stelle. Jene schweigsame Schönheit freilich wollte vom Besucher gesucht sein; die moderne Schönheit sucht oft den Beschauer. Sie muß es vielleicht, kann man denken, will sie nicht neben den vielen lauten Konkurrenten übersehen werden und im Verborgenen blühen. Leicht aber verfehlt sie dabei das Ziel. Denn nach einer alten Erfahrung läßt sich oft mit geringern Mitteln mehr erreichen. Spärlicher Schmuck kann zart gehalten sein und wird wie ein Dreiklang, den man leicht anschlägt, voll und wohlklingend austönen. Vermehrter Schmuck aber will, um gleichstark zu tönen, in allen seinen einzelnen Teilen zugleich verstärkt sein; dabei weicht die einfache Harmonie einer komplizierten, nicht jedem verständlichen, die manchem sogar als Disharmonie erscheint. Die Grenzen der für zulässig erachteten Detailstärke und Detailfülle sind von unserm jetzigen Künstlergeschlecht ausgedehnt worden, und der Künstler hat nun die Wahl, an welcher Stelle innerhalb dieser weiten Grenzen, nahe oder fern von ihnen, er sich in seinem Streben, möglichst Gutes zu bieten, halten will."

Ein viertes Moment: „Aus den genannten Eigenschaften ergibt sich ferner eine auffällige Farbigkeit unserer Architektur. Das Streben danach geht wieder ein halbes Jahrhundert weit zurück. Als man damals entdeckte, daß die Bauten der griechischen Antike, denen man nachstrebte, dem Beschauer ursprünglich einen mehrfarbigen Anblick dargeboten haben, lag der Wunsch nahe, auch hierin den bewunderten Vorbildern zu folgen. Dieser Weg hat nicht zum Ziele geführt. Semper, der ihn theoretisch für richtig hielt, fand ihn praktisch ungangbar, und wenige haben ihn seither betreten. Andere Wege zu gleichem Ziele boten sich aber von selbst, und sie waren volkstümlich. Die Aufnahme des echten Backsteinbaues neben dem Putz- und Quaderbau brachte in unser farbloses Städtebild eine frische Farbe, das Rot, und die weitere Pflege derselben Technik ergab mancherlei Abstufungen von Rot und Gelb, auch den Wechsel von roten und gelben Ziegeln am selben Bau, mit gelegentlicher Beimischung von glasierten Ziegeln, weiß, schwarz oder farbig. Seitdem dann die deutsche Renaissance Beachtung fand, wurde eine Verschmelzung beider Techniken, der Wechsel von Quader- und Backsteinen am gleichen Gebäude, beliebt. Matt, steinfarben ist nun oft das Gerüst des Baues (Sockel, Seiten und Krönung der Fronten und der Fenster), die füllenden Wandflächen hingegen haben den lebhaften Schein des Backsteins. Und weiter: Nachdem schon vorher die Beachtung der italienischen Renaissance uns dann und wann nach Sempers Vorgang mit bescheidenen schwarz-weißen Friesen in Sgraffito-Technik bekannt gemacht hatte, brachte uns jene Hinneigung zur deutschen Renaissance vollständig buntbemalte Häuserfaçaden. Das Ergebnis dieser von mehrern Seiten nach und nach auf uns wirkenden Einflüsse ist: unser gesamtes Städtebild, vorher mattfarben, eintönig, grau, hat ein heiteres, buntes Aussehen gewonnen."

Dürfen wir, dürfen die Künstler von heute, sich dieser Fortschritte rühmen? Brockhaus hat es in diesem Vortrag besprochen: „die Anregung, mithin die Anleitung" dazu reicht in die erste Hälfte des Jahrhunderts zurück. Und er findet in der Erkenntnis, daß das Gesamtbild unserer heutigen Baukunst „das Werk des Jahrhunderts" ist, zugleich eine „Beruhigung": unsere Baukunst ruht nicht auf modischem, willkürlichen, unsicheren Grunde, sondern auf historisch gewordenem, notwendigen, auf sicherm Grunde." Ob man an diese „Sicherheit" recht glauben wird, hängt unseres Erachtens freilich davon ab, ob man sich von der kapitalistischen Wirtschaftsordnung der Gegenwart noch ein langes Leben verspricht. Die große Revolution des vorigen Jahrhunderts hatte auch für die Kunst das Versagen selbst sehr alter Überlieferungen zur Folge, wie viel größere Veränderungen gerade in der Architektur würde eine wirtschaftliche Umwälzung mit sich bringen, die auch an das Bauwesen neue Aufgaben unter ganz neuen Bedingungen stellte! Derlei Unberechenbares mit in die Untersuchung zu ziehen, war ja selbstverständlich der Verfasser ganz und gar nicht verpflichtet. Er hätte nicht nur nach dieser, sondern auch noch nach der Richtung des rein Ästhetischen hin gewiß noch mancherlei behandelt, hätte ihm mehr als die kurze Zeit eines Vortrags zur Verfügung gestanden. Was er aber behandelt hat, hat er mit knappen Strichen klar umzeichnet.

• Zu Ehren von **Eduard L. Behrens**, des im April zu Hamburg verstorbenen vortrefflichen Sammlers, fand dort in der Aula des Johanneums eine Gedenkfeier statt, bei der Syndikus von Melle, Heilbut, Brinckmann und Lichtwark in vortrefflichen Reden die Verdienste des Heimgegangenen beleuchteten.

Digitized by Google

In Deutschland, so führte von ihnen Lichtwark aus, kennt heute jeder Gebildete wenigstens dem Namen nach die Galerie Schack, und wer nicht selber den Weg durch die Propyläen nach der reichdekorirten Fassade des Galeriegebäudes in der Briennerstraße gewandelt ist, weiß doch aus der Literatur und meist auch aus mündlichen Berichten, daß dort die Stelle ist, wo den meisten Deutschen das Problem Böcklin zuerst sympathisch geworden, daß dort die Schwind, Feuerbach, Marées, Lenbach und andere deutsche Meister der verflossenen Epochen besser als in den öffentlichen Sammlungen studiert werden können. Noch steht uns allen in lebhafter Erinnerung, welche Aufregung sich der Münchener Bürgerschaft bemächtigte, als einen Moment die Möglichkeit drohte, daß die Sammlung der Stadt verloren gehen könnte.

Jede einzelne der großen und modernen Staatsgalerien übertrifft an Umfang bei weitem, oft um das vielfache, die Sammlung Schack. Aber keine von ihnen steht mit so individuellen Zügen vor der Phantasie des ganzen deutschen Volkes, und keiner Staatsgalerie fühlt sich der Freund der deutschen Kunst gegenwärtig in demselben Maße verpflichtet wie der Privatsammlung des Grafen Schack.

Es ist dies gewiß eine auffallende Erscheinung, denn überall werden auf die Vermehrung der öffentlichen Sammlungen moderner Kunst sehr viel Fleiß und große Mittel verwendet, während die Galerie Schack von einem einzelnen Manne geschaffen wurde, der keine eigentlich erheblichen Summen für seine Liebhaberei aufgewendet hat. Daß trotzdem die Galerie Schack dem Herzen unserer Gebildeten soviel näher steht, als die Staatsgalerien, liegt in ihrem Wesen als Schöpfung einer eigenartigen Menschenseele, deren innerste Herzensneigung sie offenbart. Sie hat dadurch als Ganzes etwas von dem Charakter eines Kunstwerks. Unsere öffentlichen Galerien moderner Kunst sind dagegen die Verkörperung des unpersönlichen Wesens unserer modernen Staatsverwaltung mit ihrer Tendenz, die Verantwortlichkeit von den Schultern des Individuums auf die einer Körperschaft zu legen und damit im Grunde zu suspendieren.

Für Hamburg bot die Galerie Behrens ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Sammlerthätigkeit des vornehmen Privatmannes.

Daß sie weder in Hamburg noch in Deutschland bisher soviel genannt wird wie die Galerie Schack, die sie in mancher Beziehung überragt, lag an äußeren Ursachen. Das Beste, was wir in Hamburg besitzen, pflegt im Reich weniger bekannt zu sein, als wenn es dem Ausland angehörte, vielleicht weil wir selber nicht viel Wesens davon zu machen pflegen. Dann wurde die Galerie Behrens nicht in einem eigenen Gebäude aufbewahrt, das man besuchen konnte, wie ein öffentliches Museum, sondern sie schmückte einen Teil der Wohnräume des Besitzers und war dadurch trotz seiner außerordentlichen und allgemein bekannten Liberalität dem großen Publikum ferner gerückt, denn man konnte die Galerie nicht besuchen, ohne zugleich einen Fuß in die Intimität des Hauses zu setzen. Für die Popularität der Galerie Schack wirkte außer ihrer Aufbewahrung in München, der großen Durchgangsstation aller Reisenden, die literarische Thätigkeit des Besitzers, der sich in einem vielgelesenen Werk über sein Verhältnis zu Kunst und Künstlern ausgesprochen hat. Herr Behrens hat erst in den letzten Jahren die große Publikation seiner Sammlung veranstaltet, deren inhaltreichen Text Professor Heilbut geschrieben hat, und die er bescheidener Weise Katalog nennt. Aber das kostbare Werk, das in seiner Art in Deutschland unerhört ist und von den Veröffentlichungen englischer und französischer Sammler nicht überboten wird ist nicht in den Handel gelangt und nur als Geschenk von Herrn Behrens Eigentum der großen öffentlichen Kunstbibliotheken geworden. Hätte die Presse über dieses Werk zu berichten gehabt, es würde in den weitesten Kreisen das große Staunen erregt haben, das die Fachkreise bei seinem Erscheinen empfanden.

Aber diese haben den hohen Wert der Sammlung Behrens längst erkannt und ihr für Menzel und Knaus dieselbe Stellung eingeräumt, die die Galerie Schack für Böcklin und Schwind einnimmt, während sie mit ihren zahlreichen und hochbedeutenden Werken der französischen Meister der vergangenen Epoche überhaupt in Deutschland ihres gleichen nicht hat. Nach dieser Richtung bietet die Galerie Behrens eine unvergleichliche Ergänzung der deutschen Staatsgalerien, die die ausländische Kunst der Gegenwart nicht in ihr Sammelgebiet gezogen haben.

Welche Wirkung das Vorhandensein einer solchen Galerie im Privatbesitz ausübt, haben wir in Hamburg seit Jahren zu beobachten Gelegenheit gehabt. Dem Besitzer selbst gehörte sie zu den kostbarsten Lebensgütern, ja, sie stand ihm stets im Vordergrund seiner Interessen. so zahlreich sie waren und so gewissenhaft er sie pflegte, Die Porzellansammlung war ihm eine liebe Erholung, und mitalthamburgischer Hingebung sorgte er für seine Gärten und Treibhäuser. Was er als Rosen-, Orchideen- und Obstzüchter geleistet hat, ist in den Kreisen der deutschen Gartenbauvereine hinlänglich gewürdigt, und es ist ein feiner Zug seines Wesens, daß er selbst seinem Obergärtner, der sich in seiner Schule emporgearbeitet hatte, die Fachpublikationen aus fremden Sprachen zu übersetzen pflegte. Was das Stadt-Theater seiner Fürsorge verdankte, braucht nur angedeutet zu werden. Daß er durch stetige, unermüdliche Arbeit und vornehme Geschäftsprinzipien seinem Bankhause eine herrschende Stellung errungen, hat den größten Teil seiner Zeit und seiner Kraft absorbiert. Wenn aber die Rede darauf kam, pflegte er auf das Glück hinzuweisen, das ihm die Wahl seiner Mitarbeiter gebracht hatte, und immer betonte er dabei, daß ihn diese Erfolge doch nicht, mit solcher Befriedigung erfüllten, wie die Ausbildung seiner Galerie. Und die Galerie hat ihm diese Liebe gedankt, denn sie hat ihm eine Ehrenstelle bereitet, die ihm alles andere nicht hätte verleihen können, und wird sein Andenken für immer erhalten.

Den Wert einer sochen Galerie für Hamburg haben die meisten von uns an sich selber erfahren, denn sie gewährte uns den Ausgangspunkt neuer Vorstellungs- und Erkenntnisreihen.

Auch ich habe als junger Mensch in dieser Sammlung die erste nähere Bekanntschaft mit Menzel und Knaus, mit Corot, Rousseau, Daubigny, Diaz, Dupré, Troyon machen dürfen, und als ich in die deutschen Kunststädte und später nach Paris kam, da empfand ich es als eine große Wohlthat, den neuen Werken der Meister nicht unvorbereitet entgegenzutreten. Und wie mir, ist es unzähligen ergangen, und Generationen werden noch von der Lebensarbeit dieses feinsinnigen Sammlers gut haben.

Die Andeutungen erschöpfen die Bedeutung der Privatsammlungen bei weitem nicht. Wohl bringt der Künstler die Kunst hervor, aber etwa wie die Saite durch den Ton Kraft gibt ihm erst der Resonanzboden, der ihn aufnimmt, in Mitschwingung gerät und ihn dem Ohr in weicher Fülle zuströmt. Zu oft waren große Künstler in unserem

Digitized by Google

Jahrhundert einsam schwingende Saiten. Auch das erziehliche Moment der Kunstsammlungen in Privatbesitz, das namentlich in England so stark hervortritt, kann ich hier nur streifen und will auf das Wesen des Kunstbesitzes der Familie als nationale Schatzkammer, als Reservoir für die Zukunft nur allgemein hinweisen. Wenn das Moment der Ehre auch für das Gemeinwesen, für den Staat ins Gewicht fällt, — und wer möchte das leugnen? — dann müßte bei einer ausführlichen Behandlung meines Themas auch diese Seite beleuchtet werden. Den Pflegern der öffentlichen Sammlungen moderner Kunst predigen die vornehmen Privatgalerien am Ende unseres Jahrhunderts eine sehr ernste Mahnung und halten ihnen ein leuchtendes Vorbild vor Augen, das sie zurückführt auf die Grundsätze, nach denen im sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die großen historischen Galerien angelegt sind. Nicht die öffentlichen Galerien haben in unserem Jahrhundert die großen Traditionen der kunstliebenden Fürsten fortgeführt, sondern die Privatsammler, und ihnen wird deshalb die Nachwelt denselben Rang in der Geschichte der Kunst unserer Zeit anweisen wie den fürstlichen Pflegern der Kunst in vergangenen Zeitaltern. Daß wir Hamburger einen der bedeutendsten deutschen Sammler den unsern nennen durften, daß neben ihm andere nach denselben Grundsätzen verfahren und eine ganze Reihe jüngerer Kräfte ihnen nacheifern, das erfüllt uns mit Stolz auf die Gegenwart und mit Hoffnung auf die Zukunft.

• **Kunstblätter und Bilderwerke.**

Albrecht Dürers Kupferstiche in billigen Nachbildungen.

Wenn irgendwelche Werke es verdienen, in jedem ehrlichen deutschen Hause daheim zu sein, so die Hauptschöpfungen des Dürerschen Kupferstichs. Wer einen Tropfen Faustischen Blutes in sich fühlt und das Weh beim Stillhaltenmüssen vor dem Unergründlichen je empfunden hat, das sich in der Seele zum Weltleide auswächst, kann er eine liebere Genossin spinnenden Träumens finden, als die Dürersche Melancholie? Wer im Kampfe mit der Welt steht, — und welcher Tüchtige kennt nicht in irgend einer Form diesen Kampf! — was kann ihm ein erbaulicheres Symbol deutscher Mannheit sein, als dieser Ritter da vor Tod und Teufel? Und wenn er sich in sich zurück zu heimeliger Arbeit zieht ins Studierstübchen, was kann seine Stimmung goldiger verklären, als dieser „Hieronymus im Gehäus", dieser wo:mige leise Lobgesang auf den Frieden sinniger Beschaulichkeit? Die erwähnten drei Meisterwerke sind's natürlich vor allen, die wir jedem unsers Volkes zu Lebensgenossen wünschen. Sind das natürliche Kunstverhältnisse, daß wir sie seit mehr denn vierthalb Jahrhunderten besitzen, sie, drei der herrlichsten Geburten deutschen Empfindens überhaupt, die auch jeder schon einmal irgendwo gesehen hat und über deren Größe vollkommene Einstimmigkeit waltet, sie, die keine „Kunst für die Kunst", sondern im höchsten Sinne Volkskunst sind, wenn nur irgend etwas — und daß sie dennoch noch immer nur ganz selten einmal bei Einem im Hause zu finden sind, der mit besonderer Sorgfalt nach den Blumen auszuspähen gelernt hat, die er in sein Zimmer verpflanze?

Viel hat ja zu solch unnatürlichem Verhältnis die leidige Preisfrage beigetragen; es gab eben wenige gute und doch preiswerte Reproduktionen. Wir wollten deshalb mit diesen Zeilen darauf hinweisen, daß seit einiger Zeit der Inhalt des großen Lippmannschen Kupferstich- und Holzschnittwerkes der Reichsdruckerei auch in Einzelnblättern zu beziehen ist und zwar durch die Firma Amsler & Ruthardt (Gebr. Meder) in Berlin. In tadellosen Photogravüren, die nur an Kleinigkeiten, die für die Hauptwirkung gar nicht in Frage kommen, den Kenner einen Unterschied von den Originalen wahrnehmen lassen, sind dorther außer den genannten noch eine große Anzahl von Meisterwerken Dürers und anderer Griffelkünstler zu beziehen, ein Verzeichnis gibt darüber Auskunft. Die Preise sind mäßig; von den drei genannten Stichen kostet z. B. jede Reproduktion 3 Mark. Möchte die Erleichterung der Kaufbedingungen solch guter Reproduktionen endlich dazu thun, daß wir unserm Dürer gerecht werden und damit uns selber. A.

Vermischtes.

• **„Die Erziehung zum Kunstgenuss"**, schreibt das „Magazin", „hat in Paris einen bedeutenden Schritt nach vorwärts gemacht. — Durch die Agitation Gustav Gefrois hatte sich eine Zahl einflußreicher Schriftsteller, Journalisten und Künstler für die Idee begeistern lassen, der Pariser Arbeiter-Bevölkerung Abend-Museen zugänglich zu machen. Der Arbeiter hat in der heutigen Gesellschaft hart zu frohnden, damit einzelnen wenigen der Kunstgenuß ermöglicht wird, er selbst ist aber so gut wie vollständig davon ausgeschlossen; er kann Museen nicht aufsuchen, selbst am Sonntage nicht, denn die Entfernung der Vorstädte von den Zentren der Kunst bedeutet für ihn eine kleine Tagereise — warum soll die Kunst da nicht den Arbeiter aufsuchen, um ihm das Verständnis für die Kunst zu erschließen? Der Stadtrat von Paris hat die Tragweite dieser Idee sofort erfaßt, als sie ihm von dem Gemeinderat der Vorstadt St. Antoine, M. Pierre Baudin vorgetragen wurde. Bisher galt der Faubourg St. Antoine als das Zentrum nur der politischen Agitation des vierten Standes, jetzt aber wird man sich an den Gedanken gewöhnen müssen, von hier aus in Zukunft auch eine Rückwirkung auf die Kunst ausgehen zu sehen.

Im Hotel de Ville hat bereits ein Ausschuß der Museen getagt, um die Idee in die Praxis zu überführen. Dieser Ausschuß hat eine Deputation gewählt, um den Unterrichtsminister zur Mitwirkung des Staates an dem gemeinsinnigen Unternehmen der Stadt zu veranlassen. Vorläufig ist die „Arbeiter-Börse" als Heimstätte für die Abend-Museen in Aussicht genommen; jedenfalls eine zweckmäßigere Verwendung dieser Lokalität, als ihre Verwendung als Polizeiwache. Das erste neue Abend-Museum, durch dessen Errichtung die Pariser Munizipalität eine Anregung gibt von ähnlicher Bedeutung wie seiner Zeit die Gründung der „Freien Volksbühne" in Berlin gewesen — hier freilich ohne Mitwirkung der Stadt und jetzt sogar gegen den Willen des Herrn von Köller — wird sich am Republikplatze in der nächsten Nähe der bevölkerten Vorstadt des Temple befinden. Später wird man mitten im „Marais" und in dem Faubourg St. Antoine neue Zentren für die Kunst eröffnen".

Inhalt: Komödienspielen. — Rundschau. — Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. Kunstliteratur. Zu Ehren von Eduard v. Behrens. Kunstblätter und Bilderwerke. — Vermischtes: Die Erziehung zum Kunstgenuß.

Digitized by Google

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn. à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Soeben erschien:

Zimmermann, Tante Eulalia's Romfahrt.

17 Bogen 8°

mit bildlichem Schmuck von **Kunz Meyer**,
in hocheleganter farb. Umschlag, geh. Preis M. 3.—.

Das Buch, in welchem der als Kunsthistoriker bekannte Verfasser sich als feinsinniger Erzähler zeigt, behandelt mit liebenswürdigem Humor und feiner Satire die ergötzlichen Erlebnisse einer enthusiastischen deutschen Kleinstädterin und ihrer Gefährtin in der ewigen Stadt.

In den grösseren Buchhandlungen vorrätig, wo einmal nicht der Fall, erfolgt gegen Einsendung des Betrags postfreie Zusendung vom Verleger

84) **A. G. Liebeskind, Leipzig, Poststrasse 9|11.**

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

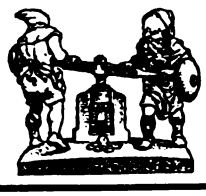
Schutz Marke

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN Neuerweg 40 — **KÖLN A. RH.** Neumarkt 1a.

L. Chr. Lauer, Münzanstalt, Nürnberg, Kleinweidenmühle 12



empfiehlt: **Medaillen** auf Fürstlichkeiten, berühmte Männer, Ausstellungen, Gebäude, Hochzeiten, Geburten, Taufen etc.; Emaille-Vereins-Abzeichen und Ehrenzeichen, Festmünzen, Marken und Metallschilder aller Art. (37

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

Ergebenst
22) **Albert Neuhausen.**

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

Botticelli's
PALLAS.
Kupferstich aus dem Jahre 1842.
A. FROSSINETTI dis.,
F. SPAGNOLI inc.
14 × 20 cm gross M. 3.—
So lange die aufgefundenen, geringen Vorräte reichen, von
Julius Schmidt's Kunstverlag,
Florenz.

Verlag von B. F. Voigt in Weimar.

Bücher-Ornamentik
in Miniaturen, Initialen, Alphabeten u. s. w.
In historischer Darstellung, das IX. bis XVIII. Jahrhundert umfassend.
Herausgegeben von
A. Riedling in Aschaffenburg.
Zweite wohlfeilere Auflage.
30 Foliotafeln, zum Teil in Farbendruck. Mit erklärendem Texte.
1895. gr. Folio. 6 Mark.
Vorrätig in allen Buchhandlungen, sowie in der Expedition dieser Zeitschrift. (83

Digitized by Google

1895 München.

Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen

Im kgl. Glaspalast vom 1. Juni bis Ende Oktober.

Die Münchener Künstlergenossenschaft. (80

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

Eintritt 50 Pfg. (23

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. Der Vorstand.

PATENT BRENNAPPARAT **Mk. 6,50.**

Gustav Fritzsche, Leipzig,
König. Hoflieferant.
Illustr. Prospekte u. Preisverz. franko u. grat.

AKADEMISCHE KUNSTAUSSTELLUNG

ERÖFFNUNG: **1. SEPTEMBER.** **DRESDEN 1895.** SCHLUSS: **31. OKTOBER.**

ANMELDETERMIN: **10. JULI.** — EINLIEFERUNG: **25. JULI** bis spätestens **10. AUGUST.**

ZUGELASSEN WERDEN NUR WERKE DEUTSCHER KÜNSTLER.

ZUM ANKAUF FÜR DIE KGL. GEMÄLDEGALLERIE STEHEN 60 000 M. AUS DER PRÖLL-HEUER-STIFTUNG ZUR VERFÜGUNG.

Näheres ist aus den Bestimmungen ersichtlich, welche durch den Geschäftsleiter, Herrn Hofkunsthändler A. GUTBIER (Schloss-Str.), Dresden bezogen werden können. (82

LÜTZOW, C. v.,
Die Kunstschätze Italiens
in geogr.-histor. Uebersicht. Mit 51 prächtigen Radierungen und 360 schönen Holzschnitten. Fol. Stuttgart 1884. *Reicher Orig.-Pracht-Einband. (Bei Erscheinen M. 100.)* Liefert *in tadellos neuen Exemplaren*, solange der Vorrat reicht, *zu M. 40.*

Oskar Gerschel,
Buchhandlung und Antiquariat.
Stuttgart, 16 Calwerstr. 16.

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens,
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

K. M. SEIFERT

DRESDEN, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Ständerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände f. Zimmerschmuck u. tägl. Gebrauch.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München, Finkenstraße 2, Eingang Wittelsbacherplatz.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

19. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Das Stillleben.*

Wenige nur werden Lust haben, weiter zu lesen, wenn sie hören, daß vom Stillleben die Rede sein soll. Das ist bekanntlich eine Kunstgattung, von der die allermeisten Ausstellungsbesucher erklären, man könne sie damit jagen. Es gibt nun freilich Kunstfreunde, denen es, wenn es ein Meisterstück ist, unendlich viel mehr Freude macht als Historienbilder, Landschaften und Genrestücke, selbst wenn sie den mittleren Durchschnitt überragen. Aber dergleichen Enthusiasten sind sehr selten. In meiner Praxis bin ich ihnen nur in weiten Abständen begegnet.

Das Stillleben gehört zu den späten Erzeugnissen der Malerei. Die Alten haben es freilich schon gekannt, bei ihnen hat sich ja der ganze Kreislauf der künstlerischen Bewegung vollzogen. Nicht früher als im fünfzehnten Jahrhundert finden sich die ersten Spuren wieder und nicht einmal als eine besondere Gattung der Malerei. Die kirchliche Kunst hatte keine Verwendung dafür, höchstens, daß es einmal als Episode auf einem Altarbilde erscheint, z. B. beim Gastmahle des Herodias, wo die nordischen Künstler das mit Silbergefäßen besetzte Buffet und die reich ausgestattete Tafel mit besonderem Eingehen und offenbarer Freude am bunten Schein der Dinge schildern. Und die blühenden Lilien im Krug neben der heiligen Jungfrau sind zwar ein Symbol ihrer Reinheit, aber auch zugleich das erste Blumenstück.

Losgelöst aus dem Zusammenhange mit der Historienmalerei tritt das Stillleben zuerst um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts auf, an Orten, wo man es gar nicht erwarten sollte, auf den Rückseiten der Medaillen des größten aller Künstler des Faches, des italienischen Malers Vittore Pisano, und auf den eingelegten Arbeiten italienischer Chorstühle. Unsere deutsche Kunst kennt es zuerst bei Schongauer, dessen herrliches Räuchergefäß zum Unterschied von den aus derselben Epoche stammenden Abbildungen von Bischofsstäben und Monstranzen in der malerischen Anordnung und Beleuchtung in die Sphäre des Stillebens hineinragt. Auch Dürer pflegte diese Gattung, aber nicht als Bild, sondern als Handzeichnung. In Öl ist das „Stillleben", wie es scheint, zuerst von dem merkwürdigen Jakob Walch, einem der kräftigsten Anreger Dürers gemalt worden. Doch erst am Ende des sechzehnten Jahrhunderts beginnt es als besondere Gattung zu gedeihen bei den vlämischen Künstlern. Die holländischen Nachbarn entwickeln es etwas später.

Zuerst dürfte es bei den Vlamen als Blumenstück, ein Strauß im Glas oder in der Vase auftreten, während merkwürdiger Weise bei den Holländern das Blumenstück erst ganz am Ende der Entwickelung beliebt wird, am Schluß des siebzehnten Jahrhunderts, um dann freilich bis über die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts frisch zu bleiben.

*) Aus einem Vortrag in der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde.

Digitized by Google

Bei den Vlamen ist eine andere Gattung des Stilllebens, das Küchenstück, nicht wie der Blumenstrauß plötzlich als neue Gattung da, sondern es wächst aus der Schilderung der Küche hervor, wie einst die Landschaft aus der Schilderung der Flucht nach Ägypten. Schon zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts ließ sich wohl die Hausfrau in ihrer eigentlichen Domäne porträtieren, und nahm es dem Künstler nicht übel, wenn er sie und ihre Mägde ein wenig in den Hintergrund schob, um dafür vorne behaglich bei der Schilderung all der Herrlichkeiten zu weilen, die auf der Tafel das Herz des Gemahls und seiner Gäste erquicken sollten. Das Ganze ist eigentlich von echt vlämischem Gefühl eingegeben, denn die Belgier sind noch heute große Esser.

Unter Rubens und seiner Schule lösen sich dann das Fruchtstück, das Fischbild, das Wildpret, das Fleischstück von dem Küchenstück, das noch alle diese Grundstoffe in epischer Fülle vereinigt hatte. Bei den umfangreicheren Werken pflegen im Hintergrunde Pagen und Dienstmägde, im Vordergrunde naschende Affen und Papageien, mausende Hunde und Katzen nicht zu fehlen. Das eigentliche Blumenstück, das eine Spezialität Jan Brueghels gebildet hatte, wird von den Großmeistern des Stilllebens wie Rubens und Snyders kaum berührt. Nach Rubens' und van Dycks Tode stirbt das Alles mit der vlämischen Kunst bald dahin.

Die Holländer haben die Gattungen des Stilllebens, in denen ihre vlämischen Rivalen glänzten, nicht von Anfang an gepflegt und berührten sich in ihrer Entwickelung wenig mit ihren nächsten Nachbarn. Um 1630 herum bildeten sie eine selbständige Gattung des Stillebens aus, Frühstück und Nachtisch. Diese schlichten Themata lösten sie los aus ihren großen Regentenbildern, auf denen mit den tafelnden Schützenoffizieren auch der reich bestellte Tisch geschildert wurde.

Aber welch ein Unterschied zwischen den Nachtischbildern der Holländer und dem Stillleben der Vlamen. Diese malten große Dekorationen für Riesenräume in den Palästen nicht nur der belgischen Niederlande, sondern aller Fürsten von ganz Europa. Die Holländer exportierten damals noch keine Kunst, sie malten für sich, für die immerhin bescheidenen Abmessungen ihrer Bürgerhäuser. Daher bei den Vlamen Stillleben, die an Umfang einem Historienbild von Makart nicht viel nachgeben, und die ausgelassene Entfaltung der der Nation eigenen dekorativen Begabung; und bei den Holländern kleine Dimensionen, aber große Intimität. Und während die Vlamen — Alles hängt in sich zusammen — bei ihren großen Dekorationen im Sinne Rubens' auf die üppigste Verwendung direkter starker Farbe gedrängt wurden, folgten die holländischen Stilllebenmaler dem großen Zuge ihrer Rembrandt und Ostade nach Stimmung und Ton. Kein lehrreicherer Kontrast als ein feiner toniger Nachtisch von Heda und ein leuchtendes Fruchtstück von Snyders nebeneinander.

Zahllos sind die Namen der holländischen Meister, die um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts dem Stilleben den manigfaltigsten Inhalt und die höchste künstlerische Vollendung gaben. Für unsere Empfindung sind die Früchte, Blumen und Tische der Beyeren, Kalf und wie sie heißen in all ihrer Anspruchslosigkeit als Produkte malerischen Gefühls, malerischer Phantasie und kultivierten Geschmacks einer der Gipfel der holländischen Kunst. In ihrer Art sind sie bisher von der Kunst sämtlicher europäischer Völker noch nicht wieder erreicht.

Die holländische Kunst war langlebiger, als die vlämische, sie hat im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts alle Gattungen des Stillebens entwickelt, sogar gelegentlich bis zum dekorativen Genre, das in Holland freilich nicht ohne Einfluß von Italien entstanden ist und mehr für den Export an ausländische Fürstenhöfe, als für den eigenen Bedarf geschaffen wurde.

Bei den Franzosen und Italienern bildete sich um dieselbe Zeit das Blumenstück als Palastdekoration — Kaminschmuck, Sopraporte — aus. So finden wir gegen das achtzehnte Jahrhundert die sämtlichen Völker Westeuropas im Besitz einer reichentwickelten Blumenmalerei, die hundert Jahre früher nur von einem einzelnen Meister, dem Jan Brueghel, gepflegt wurde. In allen dekorativen Künsten äußert sich der Einfluß dieser intimen Vertrautheit mit der Natur. Gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts ist die Dekoration überall durchaus „blumistisch". Blumengehänge, Fruchtgehänge zieren die Architektur, Blumen bilden die Motive der Emailmalerei. Aus den Prachtstoffen verschwinden die stilisierten Ornamentformen, und in Form und Farbe hält die natürliche Blume ihren Einzug. An die Stelle der krausen Ornamentik der Fayencen von Delft und Rouen bietet das Porzellan, das diese Materie ablöst, den bekannten Dekor mit naturalistischen Blumen. Sicher hat hierbei der nahe und ferne Orient mitgewirkt, aber die Wendung zur Natur würde durch die Anregung von außen allein nicht erfolgt sein.

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts verfiel das Stillleben überall: kein gutes Zeichen. Am Anfang des neunzehnten war es so gut wie tot. Und da die Abwesenden immer Unrecht haben, so setzte die neue Aesthetik, die sich, wie immer, aus der gerade geltenden Kunst ihre Hauptdogmen konstruierte, das Stillleben auf den Index: gedankenlose Kunst, reine Technik — und technisches Können machte bekanntlich lange Zeit einen deutschen Künstler des Abfalls vom Idealismus verdächtig. Der gebildete Deutsche pflegt

Digitized by Google

noch heute auf diesem Standpunkt zu stehen, was übrigens ganz natürlich ist, denn die Mode-Ideen, die bei der Generation, die sie produziert, auf der Oberfläche schwimmen, pflegen bei der nächsten eine Region tiefer zu sinken, um erst bei der folgenden als Schlamm den Boden zu decken. Aber immerhin ist es eines der traurigsten Zeichen der inneren Gleichgültigkeit, mit der der gebildete Deutsche das Kunstwerk ansieht, daß unter hundert Kunstfreunden neunundneunzig den Gedanken, sie könnten sich für ein Stillleben erwärmen, mit Entrüstung abweisen. Das kommt von der überwiegend verstandesmäßigen Betrachtung des Kunstwerks. Sobald aber einer dazu gekommen, wie unser alter Brockes sagt: „mit der Seele Augen" das Kunstwerk zu betrachten, dann sieht er im Stillleben nicht die „gedankenlose" Kunst, nicht technische Bravour, sondern dann fühlt er die Liebe heraus zu Allem, was in der Natur und im Menschenwerk Farbe und Ton hat.

Mit der gesamten Malerei hat auch das Stillleben in unserm Jahrhundert seine Auferstehung gefeiert. Und wie die gesamte übrige Malerei wurde auch das Stilleben von zwei Ausgangspunkten aus neu geschaffen. Einmal in Anlehnung an alte Vorbilder — dieses Durchgangsstadium ist noch nicht überall verlassen, es gibt namhafte Künstler in Deutschland, die ihren Stolz darein setzen, von weitem einem Snyders ähnlich zu sehen. Andere gingen in einer unartistischen Epoche vom Naturstudium aus und suchten, ohne im übrigen koloristisch kultiviert zu sein, den Blumen und Früchten, die sie malten, durch delikate Zeichnung mehr als durch empfundene Farbe nahe zu kommen.

Zu Resultaten sind beide Richtungen nicht gekommen. Das Stillleben ist in Deutschland wesentlich ein Uebungsfeld für Malschüler.

Die Reform ging von Frankreich aus. Ein Vergleich der beiden Blumenstücke von E. Manet auf der Hamburger Ausstellung mit einem Stillleben von Heda, Beijeren, Huysum zeigt die volle Unabhängigkeit des modernen Künstlers und zugleich den Fortschritt nach einer einfachern, intimern, gewißern Anschauung der Farbe. Was Manet bietet, ist wirklich neue Kunst. Von ihm und C. Monet beginnt auch für das Stillleben eine neue Zeit. Freilich hat ihr Vorbild die alte konventionelle Behandlung des Gebiets durchaus noch nicht beseitigt. Aber in England und Amerika, in Holland und Belgien regen sich doch neue Kräfte.

Wir Deutschen sind das einzige Kulturvolk, das gegenwärtig eine selbständige, originelle Stillebenmalerei nicht besitzt. Welch einen unermeßlichen Nachteil dies für unsere kunstgewerbliche Produktion mit sich bringt, läßt sich gar nicht ermessen. Das Stillleben sollte deshalb von allen Künstlern, die koloristische Begabung haben, mit Hingebung gepflegt werden und sollte im Bürgerhause seine Stellung neben der Landschaft und dem Bildnis finden. Wir Hamburger haben besonderen Anlaß, uns seiner anzunehmen, denn es ist eine alte Spezialität der heimischen Kunst — haben wir doch den letzten großen Blumenmaler der alten Schule hervorgebracht — und heute stehen unsere Stilllebenmalerinnen in Deutschland wieder voran. Wer es mit seiner künstlerischen Bildung ernst nimmt, sollte das Stillleben mit besonderer Hingebung und, wenn er sich überwinden muß, mit Selbstverleugnung studieren.

Von dem besten holländischen Blumenmaler Floris Verster (die letzte Silbe zu betonen, wie bei Vermeer, Verhulst) waren in Hamburg drei ganz herrliche Werke zu sehen, unsere heimischen Blumen- und Fruchtmalerinnen Helene und Molly Cramer haben in diesem Jahre besonders energische und eigenartige Werke ausgestellt, in denen sie sich mehr und mehr von dem Einfluß der holländischen und belgischen Anregungen, von denen sie ausgegangen sind, frei gemacht haben.

Nirgends ist bei uns noch so viel zu thun, wie im Stilleben: Das allein sollte Grund genug sein, daß unsere aufstrebenden Begabungen, auch wenn sie in der Landschaft oder im Bildnis den Schwerpunkt ihres Schaffens suchen, sich ihm zuwenden. Es wird für sie und für Alle, die ihre Entwickelung verfolgen — und dadurch mitmachen — eine hohe Schule des Farbensinns bilden. Wir stehen zwar als Nation bei all unsern Nachbarn in dem Ruf, daß uns der liebe Gott mit Empfindung für Farbe nicht so gut ausgestattet habe, wie die Holländer, Engländer, Franzosen und Italiener. Und wenn sich dies Urteil auf die moderne Produktion allein gründet, so dürfte es schwer zu widerlegen sein. Aber wo in Deutschland seit dem fünfzehnten Jahrhundert Kulturzentren sich gebildet haben — es waren ja leider immer nur einzelne Städte und Höfe, und nirgends ein großer, absorbierender nationaler Mittelpunkt —, da entwickelte sich auch in der Kunst und im Gewerbe ein frischer und eigenartiger Farbengeschmack. Wie sehr die ästhetische Verfeinerung der Farbenempfindung sich erziehen läßt, das kann Mancher aus eigener Erfahrung bestätigen. Es gibt sogar Theoretiker, die nicht anstehen, den bekannten Atelierspruch der Franzosen: la couleur s'apprend (Farbe läßt sich lernen) für richtig zu halten. Das geht entschieden zu weit; die Begabungen sind unendlich verschieden, von bloßer Lichtempfindung bei völliger Farbenblindheit steigt die Stufenleiter zu einer Sensibilität empor,

Digitized by Google

die von schöner Farbe physisch ergriffen wird. Doch das sind Ausnahmen. Die mittleren Lagen können und müssen erzogen werden. Es ist Sache der schaffenden Begabungen, sich und ihre Umgebung auf das höchste Maß der koloristischen Kultur zu heben.

Alfred Lichtwark.

Rundschau.

Dichtung.

• **Vexiertitel.**

Seit ungefähr zwei Jahrzehnten reißt in Deutschland — und nicht nur in Deutschland — mehr und mehr der Brauch ein, die Neugierde des literarischen Publikums durch Veriertitel zu reizen. Unter Vexiertiteln verstehe ich solche Titel, welche anstatt den Inhalt zu benennen oder zu erklären, denselben geflissentlich verhüllen.

Das geschieht, indem man entweder eine nebensächliche Anekdote oder ein geringfügiges Requisit oder etwas ähnliches aus dem Texte in den Titel erhebt (Typus: „Fledermaus"); oder indem man einen abstrakten Gedanken, den das Buch oder das Stück zu beweisen vorgibt, mit irgend etwas auffälligem, womöglich vierfüßigem, vergleicht und hierauf das verglichene Bild zur Überschrift wählt (Typus: „Der schwarze Schleier"). In letzterem Falle geht es thatsächlich so zu, daß der Verfasser erst einen marktschreierischen Titel ausklügelt und nachträglich irgendwo im Text das Gleichnis anbringt, welches er dann, um den Titel zu rechtfertigen, mit ein paar lebhaften Worten pedantisch und aufdringlich auseinandersetzt.

Mit diesem System lassen sich das gewöhnlichste Schablonendrama und der gemeinste Assessorroman mit den wunderbarsten Namen taufen. Z. B. „das rote Kaninchen", oder „der fliegende Frosch", wenn etwa die Hauptpersonen nach unmöglichen Zielen jagen; es braucht ja blos irgend jemand irgend einmal im Verlaufe des Werkes den Begriff der Unmöglichkeit mit einem roten Kaninchen oder einem fliegenden Frosch zu versinnbildlichen.

Nun wundere ich mich keineswegs, daß die Reklame dieses raffinierte Mittel erfunden hat, denn die Reklame ist ebenso pfiffig wie skrupellos. Dagegen wundert mich, daß je länger je mehr auch vornehmere Geister dieses unfeine Mittel nicht verschmähen und daß dasselbe ohne Widerspruch hingenommen wird. Ist es doch schon so weit gekommen, daß wenn ein Roman mit dem Titel „Sappho" oder ein Theaterstück mit dem Titel „Tilly" erscheint, jedermann als selbstverständlich voraussetzt, daß das Werk jedenfalls nicht von Sappho und nicht von Tilly handeln werde.

Gegen dieses Versteckenspielen möchte ich mir nun erlauben, ein ernstes Bedenken auszusprechen. Nämlich abgesehen von der Pfiffigkeit des Kunststückchens, welche an sich schon nicht würdig, jedenfalls nicht vornehm ist, finde ich, wenn ich den Kunstgriff prüfe, daß er auf einer Lüge beruht. Denn wenn einer das, was er meint, absichtlich so ausdrückt, daß der Leser oder Hörer etwas anderes darunter verstehen muß, so lügt er. Den Einwand der Geringfügigkeit aber lasse ich nicht gelten. Auch die kleinste Krebspustel beweist Krebs. Wenn ich daher die Schriftsteller eines ganzen Zeitalters mit den Überschriften Unwahrheiten sagen höre, so muß ich auf einen allgemeinen Mangel der Empfindlichkeit für Wahrheit und Unwahrheit schließen. Aus diesem Grunde schlage ich vor, zu dem alten ehrlichen Brauch zurückzukehren, solche Überschriften zu wählen, welche nicht irreführen, sondern weisen, d. h. entweder den Inhalt andeuten oder den Hauptgedanken aussprechen, oder den Hauptnamen nennen.

Karl Spitteler.

• **Schöne Literatur.**

Requiem aeternam dona ei. Gedichte von Arthur Fitger. (Leipzig, A. G. Liebeskind.)

Jean Meslier. Eine Dichtung von Arthur Fitger. (Ebenda).

Denkt man des außerordentlich großen und echten Erfolges, den ihrer Zeit Fitgers „Hexe" errungen hat, erinnert man sich, mit wie lebendiger Wärme man damals selber das Stück bejubelte, als es mit den Meiningern von Stadt zu Stadt zog, und vergleicht man damit, wie man jetzt die Gaben der Fitgerschen Poesie entgegennimmt, so ist der Unterschied auffallend genug. Das Wort vom „Zeitgeist" ist eben doch keine leere Redensart. Fitgers erste große Erfolge fielen in Jahre, da uns noch jener „Kulturkampf" in allen Gliedern lag, der in seiner politischen Form von den Gebildeten nur als ein kleiner Teil, nur als ein Symptom der gewaltigen Bewegung empfunden ward, die von den Naturwissenschaften jahrzehntelang immer aufs Neue gegen jede Beengung des freien Denkens erregt worden war. Wir sind seitdem matter, sind skeptischer gegen uns selber geworden, haben uns aber auch gewöhnt, Werte wieder höher einzuschätzen, die wir damals unterschätzt hatten. Wir vermögen es kaum noch, die Gedankenbefreiung rein als Ziel für sich zu betrachten; die sozialen Fragen haben sich wuchtig vorgedrängt und mit den religiösen verquickt, wo sie jene nicht gar erstickt haben. Jetzt fehlt uns etwas, genießen wir Fitgerschen Geistes. Aber auch die Fitgersche Form empfinden wir anders. Unser Ohr ist gleichgültiger geworden gegen den sinnenfälligen Wohlklang künstlich wohlgebauter Rhythmen und tadellos reiner Reime sowohl wie gegen gedankenreiche Deklamation; wir schätzen das, aber wir schätzen's in zweiter Reihe. Poesie als Ausdruck ist das erste, was wir suchen, eine Form, die vor allem andern den jeweiligen Empfindungszustand unmittelbar kennzeichnet, aus ihm herausgeboren ist als sein eigenes die Züge des Vaters tragendes Kind. Wie sich Fitger bemühe, auch das Heute recht zu erfassen und auch mit dem Heute zu leben, — wir schätzen und ehren ihn noch, aber dem jüngeren Geschlechte ist er kein Wortführer mehr.

Seine neueste dramatische Dichtung hat mit Jean Meslier jenen Pfarrer von Etrépigny zum Helden, der lange Jahre des geistlichen Amtes waltete, während er im Herzen

Digitized by Google

Atheist war, und von dessen freigeistigem Testamente Voltaire 1762 Bruchstücke herausgab. Fitger zeigt ihn, wie die Konflikte seiner Seele zu stark geworden sind, als daß er sie länger tragen könnte, wie er sie also durch ein freies Bekenntnis löst, nun aber, für die Augen seiner Umgebung als „Heuchler" entlarvt, zu Grunde geht. Der junge Voltaire kommt schließlich als Tröster, Meslier aber, der schon Gift genommen hat, stirbt unter theatralisch rechtzeitiger Gewitterentladung „mit Wolkenbruch und Hagelschlag". Es ist in dem Stücke Vieles, was auch mit mehr innerlichen Mitteln wirkt; eine wechselreiche Bewegung hält die Handlung in Atem, einige Charaktere sind in ihrer Typisierung treffend, wenn auch nicht alle darin neu sind, und das ganze Milieu dieser Gesellschaft avant le déluge ist mit blitzenden Lichtern beleuchtet. Aber es ist des Beleuchtens zu viel, des Beleuchtens, das doch immer von außen her geschieht, es leuchtet über diese Welt nicht ihre eigene ruhige Sonne.

Fitgers „Requiem", dieses Gedichtbuch, das die Zeilen des lateinischen Requiems als Abteilungstitel trägt, bringt trotz all der Leidenschaftlichkeiten darin Gedankenpoesie ganz und gar, freilich zum großen Teile auch durchaus gute, und solche, die sich nicht als Lyrik, sondern klar kenntlich als das auch gibt, was sie ist. Für das künstlerisch wertvollste des Bandes halte ich „Reinekes Brautfahrt", eine Reinekiade nicht nur nach Goethes für alle Neueren vorbildlichem Werke, sondern auch mit so scharfer und doch graziöser Satire, daß hier Alles nicht viel schlechter als bei Goetheſcher Satire „klappt". Wer kein Philister ist, braucht den Ansichten, die da zum Ausdruck kommen, nicht beizustimmen, und kann sich doch an dem Stücke erfreuen. Der Philister freilich wird sich mehr daran ärgern, als an all dem, was uns aus der neuesten Fitgerschen Poesie etwas zu wenig anmutet, weil es uns etwas zu viel anspricht.

Indessen, all das leidige Genörgel gilt Fitger gegenüber nur, so lange wir gerade von poetischen Werten reden, wie sie uns in allen „belletristischen" Erzeugnissen freilich die höchsten bleiben müssen. Gelingt es Fitger nicht mehr so oft, wie wir's möchten, uns zu erwärmen, so gelingt es ihm doch noch in all seinen Büchern, unsern Kopf zu interessieren. Das Vergnügen, einem ungewöhnlich regen und hochgebildeten Geiste zuzuhören, ist eben auch dann eines, wenn dieser Geist sich mehr rednerisch als poetisch kundthut.

Theater.

* **Was Müller-Guttenbrunn über das Raimund-Theater** gelegentlich der Hauptversammlung des „Raimundtheater-Vereins" gesprochen hat, wird jetzt des Ausführlicheren durch die „Ostdeutsche Rundschau" mitgeteilt. Möchten recht viele Bühnen berücksichtigen, was hier nicht die Fabel, sondern die Erfahrung gelehrt hat!

Das Theaterjahr 1894/95 war, literarisch genommen, so etwa führte Müller-Guttenbrunn nach dieser Quelle aus, keines von denen, die noch spätere Geschlechter beschäftigen werden, es war ein Mißjahr. Wohin man auch blicken mag, nach Frankreich, nach dem germanischen Norden, nach Deutschland — nirgends wird man eine bühnenliterarische Leistung von wirklicher Bedeutung finden, nicht einmal einen Erfolg. Es wurden überall Stücke aufgeführt, die mehr oder weniger gefallen haben, aber ein Werk von bleibendem Werte wurde nicht zu Tage gefördert, und auch der von allen Direktoren so sehnlich erwartete „Schlager" der Saison stellte sich nicht ein. Nur auf dem Gebiete der Oper gab es ein Ereignis: „Hänsel und Gretel". — Dieses Ereignis eines ganzen Theaterjahres hat etwas Überraschendes an sich, denn seit einer Reihe von Jahren schon ist die literarische Produktion für das deutsche Theater ziemlich ergiebig gewesen. Früher war das deutsche Theaterleben viele Jahrzehnte lang, namentlich nach der geschäftlichen Seite, von der literarischen Produktion Frankreichs abhängig, denn immer kam von dort die eigentliche Würze, die Sensation. Da der Stoffkreis des modernen französischen Theaters aber ein sehr enger ist und der Deutsche für die technischen Vorzüge eines Bühnenwerkes kein sonderlich lebhaftes Interesse hat, so nahm der französische Einfluß in den letzten zwanzig Jahren stetig ab, wogegen derjenige der Nordländer stieg; er stieg hauptsächlich deshalb, weil die Dänen und Norweger uns vom Ehebruchs- und Demimonde-Drama befreiten, weil sie uns verwandte Stoffe in neuer und geistvoller Weise zu behandeln wußten. Und während diese Geschmacksänderung sich vollzog, reifte, davon befruchtet, in Deutschland eine Anzahl neuer Talente heran, die ganz plötzlich von unserem Theater Besitz ergriffen. Hermann Sudermann, Gerhart Hauptmann, Ernst von Wildenbruch, Ludwig Fulda u. a., sowie eine bunte Reihe von Schwankdichtern holten sich Jahr um Jahr ihre großen Erfolge, und man erwartete fortan alles Heil für das deutsche Theater von Berlin. Und heuer hat Berlin versagt. Manches, was von dort kam, war zwar interessant, aber nichts hatte die Kassen dauernd gefüllt, nicht ein armseliger Schwank konnte sich behaupten.

Das war ein harter Schlag für zahllose Bühnen — das Raimundtheater aber blieb davon ganz unberührt. Warum? Weil das Raimundtheater, ohne eine Lokalbühne zu sein, vollständig im heimischen Literaturleben wurzelt. Es hat sein eigenes Repertoir, und es hat seine eigenen Erfolge, es ist weniger als irgend ein anderes Theater abhängig vom großen Literaturmarkt des Tages. Wir nehmen das Gute, wo wir es finden, aber der Grundstein unseres Theaters, dessen Hausherr Ferdinand Raimund heißt, ist doch das Vertrauen in die eigene Kraft. Und wie sehr dieses Vertrauen sich lohnt, beweist die heurige Saison. Das Raimundtheater hat vom 1. September 1894 bis heute 29 verschiedene Werke zur ersten Aufführung gebracht, und aus dem Repertoire des ersten Spieljahres wurden 16 Stücke in den Spielplan des zweiten Jahres aufgenommen. Das Gesamtrepertoir besteht demnach heute aus 45 verschiedenen Werken. Davon gehören 23 der heimischen Produktion an, und diese 23 Stücke wurden in den 260 Spieltagen, die bis heute zu Gebote standen, nicht weniger als 208 Mal aufgeführt. Müller-Guttenbrunn hält dieses Ergebnis für eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte des jungen Theaters, denn es gab in Wien noch niemals ein Schauspielhaus, in welchem die Pflege der heimischen Bühnenliteratur auf so breiter Grundlage wäre versucht worden. Man hat oft einzelne Werke hundertfünfzigmal in einer Saison gespielt, aber niemals sah man 23 Stücke österreichischer Autoren in acht Monaten 208 Mal aufgeführt. Und diese Pflege der heimischen Literatur vollzieht sich nicht etwa auf Kosten des Raimundtheaters, denn die Einnahmen der einzelnen Stücke stehen durchaus im Verhältnisse zum Tagesbedarf, und einige davon brachten sogar großen Gewinn.

Digitized by Google

Überaus erfreulich waren z. B. die Erfahrungen, die heuer mit dem „Verschwender“ gemacht wurden. Am 1. September wurde die Saison mit diesem, wie man glaubte, abgespielten Werke Raimunds eröffnet und das Stück konnte bei einer Durchschnitts-Einnahme von 1000 fl. bis heute 21 Mal wiederholt werden. Es hat sich gezeigt, daß breite Bevölkerungsschichten in Wien leben, welche den „Verschwender“ niemals gesehen haben, denn das Stück wird ja seit Jahrzehnten zumeist nur aufgeführt, um ein Wohlthätigkeitskonzert auf dem Theater zu ermöglichen. Als Repertoirstück einer Wiener Bühne kennt man den „Verschwender“ nicht. Auffallend schwach war die Beteiligung der inneren Stadt an den „Verschwender“-Aufführungen, und es wurde festgestellt, daß die Stadtkasse zu den Gesamt-Einnahmen des „Verschwenders“, die 20000 fl. übersteigen, bloß 4357 fl. beisteuerte. Die innere Stadt hat also leider Raimund bereits „überwunden“. Dem „Verschwender“ folgten schon am 15. September „Des Meeres und der Liebe Wellen“, und diese Liebestragödie Grillparzers konnte bis heute bei noch höheren Einnahmen, als der „Verschwender“ sie gebracht hat, 12 Mal wiederholt werden. Daraus kann man ersehen, daß man dem Volke die edelsten Werke der Literatur vorführen kann, ohne die Kasse zu schädigen. Es wurde überhaupt auch heuer die Erfahrung gemacht, daß das Wiener Volksgemüt in seinem Durst nach Schönheit, nach Humor sehr leicht zum Besseren hingelenkt werden kann. Im Mittelpunkt des Repertoirs behaupten sich gerade diejenigen Werke, die der modernsten Richtung am fernsten liegen, mit ansehnlichen Kassenerfolgen, während alles, was sich der modernen Richtung nähert, selbst wenn es talentvoll ist, gar bald an der Teilnahmslosigkeit des Publikums zu Grunde geht. Wenn man nach den Ursachen dieser Erscheinung forscht, kommt man immer wieder zu demselben Ergebnis: das Publikum kann verblüfft werden durch gewagte Dinge, aber seine tiefere Teilnahme beginnt erst dort, wo der Künstler sich offenbart, wo die innere Harmonie des Schaffenden unbewußt in sein Werk hinüberströmt und uns erquickt. Jeder innere Bruch, jede psychologische Gewaltthat, jede Unsauberkeit in einem Werke verletzt das Publikum, und wenn es sich manchmal doch gefangen nehmen läßt, so ist der Verfasser gewiß ein bedeutendes Temperament oder ein großer Theatraliker. Das, was sich heute die moderne Richtung nennt, hat aber bisher weder das eine noch die anderen aufzuweisen. Großes Temperament ohne technische Meisterschaft und ohne innere künstlerische Reife erobert die Bühne nicht, denn wenn das Publikum sich an die Festtafel eines Theaterabends setzt, trinkt es keinen ungegohrnen Wein. Ich sage das, weil ich in die Lage gekommen bin, mehrere Stücke dieser Richtung abzulehnen, und weil von mancher Seite der Erwartung Ausdruck gegeben wurde, gerade die jüngste Wiener Bühne werde sich dem literarischen Radikalismus in die Arme werfen. Nein, das wird sie nicht — und das kann sie nicht: sie wird im Gegenteile ein Bollwerk für die alten Götter bleiben müssen, denn sie ist keine Experimentierbühne, sondern eine Volksbühne und sie versammelt ein Publikum in ihrem Saal, dem die Feiertagsstimmung, die es in das Theater mitbringt, nicht verdorben werden darf, denn sonst kommt es nicht wieder. Wenn man erwägt, was sich im Repertoir behauptet, worauf sich die heurige Saison gestützt hat, so wird man die Wahrheit dieser Bemerkungen erst recht empfinden: „Der Verschwender“ und „Die gefesselte Phantasie“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“, „Es war einmal . . .“ und der „Bruder Martin“ sind mit 120 Aufführungen die Grundsäulen des Repertoirs geblieben. Und als jüngst „Preziosa“ aufgeführt wurde, haben die ausverkauften Galerien zum Schlusse „Hoch!“ gerufen. So lange das deutsche Volk an diese Ideale glaubt, bleibt der Naturalismus, der im Roman willkommen sein mag, für das Theater eine unterirdische Literatur.

Den Hauptgewinn der Saison brachte Costas „Bruder Martin“, der in 50 Vorstellungen bei 70000 fl. eintrug, und der überhaupt der größte Erfolg des heurigen Theaterjahres ist; denn keine deutsche Bühne hat ein neues Werk — den Berliner Erfolg der „Weber“ ausgenommen — so oft und mit solchen Kassenergebnissen aufgeführt. Das Raimundtheater war in dieser Saison auch die Wiege anderer Erfolge. Das Raimundtheater trat führend auf mit neun Werken, die aus dem Manuskript gegeben wurden, es ging voran mit dem dänischen Märchenspiel „Es war einmal . . . .“, mit dem Schauspiel „Ottilie“, dem Volksstück „Die Überzähligen“, der Posse „Der Schnüffler“ und mit anderen Stücken. Und jedes dieser Stücke hat seine Geschichte. Für Costas „Bruder Martin“ wollte sich jahrelang kein Theater finden; das reizende Märchenspiel „Es war einmal . . . .“ lag gerade ein Jahrzehnt in den Archiven der deutschen Theater, und erst, als es im Raimundtheater aufgeführt wurde, machte es seinen Weg.

Das Bestehen des Raimundtheaters ist auf solche Art in höherem Sinne, als man voraussehen konnte, eine Notwendigkeit geworden, denn das Raimundtheater ist nicht selten die letzte Instanz zum Tode verurteilter Autoren. Und wenn noch mehr Theater in Wien gegründet werden sollten, so könnte auch das nur zur Förderung unseres Schrifttums beitragen. Freilich müßten dann die Direktoren — was sie auch jetzt schon thun könnten — anstatt sich gegenseitig die Schauspieler abzujagen und sich anzufeinden, miteinander in kollegiale Beziehungen treten, sie müßten sich über alle wichtigen Maßnahmen verständigen. Wien hat Raum für zehn Theater, aber es hat nicht Raum für zehn Premièren an einem Tage. Solche und noch weit ernstere Fragen gäbe es genug zu erörtern zwischen den Wiener Bühnenleitern, und es wäre vielleicht oft über Stücke, über Schauspieler, über Repertoirbildung eine Einigung zu erzielen. Aber das sind wohl Phantastereien. So lange eine Wiener Theaterdirektion einer anderen noch die Bitte, sich die Verschwenderpartitur abschreiben lassen zu dürfen, abschlägt — was Direktor Müller-Guttenbrunn geschehen ist — so lange ist wohl an gemeinsame Maßnahmen dieser Direktionen nicht zu denken.

Die wirtschaftlichen Erfahrungen, die im ersten Jahre gemacht wurden, veranlaßten den Vereinsausschuß, eine Herabminderung des Etats schon für das zweite und mehr noch für das dritte Jahr nahe zu legen, denn der Vereinsausschuß glaubte, den Gründern des Raimundtheaters schon im ersten Jahre Zinsen schuldig zu sein. Müller-Guttenbrunn war dieser letzteren Meinung nicht. Wenn ein Theater, das unter so schwierigen Verhältnissen eröffnet wurde, wie das Raimundtheater, das gegen tausend Vorurteile anzukämpfen hatte, dessen Lage dem Publikum unbequem war, und dessen ganzes erstes Spieljahr durch den Mangel ausreichender Verkehrsmittel empfindlich geschädigt wurde, wenn ein solches Theater sein erstes Spieljahr mit einem guten künstlerischen Ruf und einem Reingewinn von 21000 fl. abschließt, diese Summe aber

Digitized by Google

zur Schaffung von Reserven braucht, so hat es mehr als seine Schuldigkeit gethan und seine Lebensfähigkeit glänzend bewiesen.

Musik.

• Wichtigere Musikaufführungen.

Dresdner Brief.

Das Dresdener Hoftheater hat seine Spielzeit mit der sozusagen ersten Aufführung einer komischen Oper „Der Apotheker" von Joseph Haydn beschlossen. Wer hätte es je für möglich gehalten, gar einer Oper von dem liebenswürdigen Vater der Grundformen unserer modernen Instrumentalmusik auf unserm heutigen Operntheater zu begegnen? Ja, nicht nur, daß man die Sache nur als historisch interessant auffaßte, man sah, wie das Publikum mit gutmütig behaglichem Interesse den von harmloser Komik getragenen Vorgängen auf der Bühne folgte und dabei die anmutige, liebenswürdige, durch und durch Haydn-echte Musik ganz ersichtlich wohlig genoß. Die Wiederbelebung war also von unverhofft günstigem Erfolge begleitet. Die Aufführung unter Schuch, gestützt auf verständige Inszenierung, that allerdings auch das Ihre dazu. Es sei hier allein die schier unübertreffliche Verkörperung der komischen Hauptrolle durch Scheidemantel erwähnt.

Joseph Haydns „Dramma giocoso" „Lo Speziale" ist neben Glucks »Le cadi dupé«, der noch einige Jahre früher entstanden ist, mit die älteste Buffo-Oper unserer Klassiker, somit ein Werk von unbestreitbarer musikgeschichtlicher Bedeutung. Dem Wiener Musikschriftsteller Robert Hirschfeld haben wir die Ausgrabung und Bearbeitung zu verdanken. Ihn hat, wie er selber mitteilt, C. F. Pohl, der bekannte Haydn-Biograph, der das Werk nachdrücklich zur Belebung empfiehlt, dazu angeregt. Im fürstlich Esterhazyschen Hausarchiv zu Eisenstadt fand Hirschfeld schon vor einigen Jahren das Originalmanuskript, das er gleich bearbeitete, in der Hoffnung, auf der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung eine Aufführung der Oper durchzuführen. Hier fand man jedoch keine Zeit dazu, denn Smetana, der gerade für die außertschechische Musikwelt vom Tode erstandene böhmische Meister, nahm damals bekanntlich das meiste der ernstlich angewandten, der nicht dem bloßen Vergnügen gewidmeten Zeit der Musikfreunde in Anspruch.

Als Joseph Haydn von 1760 bis 1790, 30 Jahre lang, Kapellmeister des reichen, prachtliebenden, kunstsinnigen Fürsten Esterhazy war, wurde er auch angeregt, Opern zu schreiben, zur Unterhaltung seiner fürstlichen Herrschaften. Er schuf in den sechsziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine ganze Reihe, schon zu seinen Lebzeiten verschollener Opern im herrschenden italienischen Stile, ernste und heitere. Hirschfeld hält den „Apotheker" für die wertvollste darunter. 1768 ist dieser in dem prunkvollen Lustschlosse Esterhaz am Neusiedlersee mit Kunstkräften ersten Ranges zum ersten Male aufgeführt und später noch einmal in Wien, im Hause des Barons von Sumerau, wie es im „Wiener Diarium" heißt, „von sämtlichen Fürst-Esterhazyschen Kammervirtuosen aufgeführt und in der darauf folgenden Woche auf hohes Begehren in Gestalt einer musikalischen Akademie und im Beisein vieler hoher Herrschaften mit ganz besonderem Beifall wiederholt worden, eine Sache, die gedachten Herrn Kapellmeister Haydn, dessen große Talente allen Musikliebhabern zur Genüge bekannt sind, wie nicht minder den obgedachten sämtlichen Virtuosen zur vorzüglichen Ehre gereichet." 120 Jahre hat die Oper darauf im Staube des fürstlich Esterhazyschen Hausarchives geruht, woraus sie nun Hirschfeld hervorgezogen hat. Er hat ihr wieder Leben eingeblasen durch eine Bearbeitung, die dem Original, davon war man beim Anhören bald überzeugt, keinen Finger krümmt. Von dem Bestreben geleitet, das Ganze in der vollen Naivetät und Harmlosigkeit der alten Zeit aus sich selber sprechen und wirken zu lassen, hat Hirschfeld nur in ganz seltenen Fällen und da doch wohl mit Recht den Respekt ein wenig bei Seite gesetzt, um allzu lange Zöpfe etwas umzufrisieren und zu beschneiden. So hat er die ursprünglichen 3 Akte zu einem zusammengezogen, auf daß die Handlung schroffer und lebendiger von Statten geht und namentlich am Schluß auch die Lösung deutlicher, überzeugender hervortrete; auch unter den ermüdenden Secco-Rezitativen hat er aufgeräumt. Für ein verloren gegangenes Duett ist ein passendes aus einer anderen Haydnschen Oper eingeschoben worden. Endlich noch rührt die deutsche Übersetzung vom Bearbeiter her.

In dem „Apotheker" spiegelt sich, dies ist bald herauszufühlen, Haydns grunddeutsches Wesen in klaren Farben wieder, unbeschadet durch das italienische Formengerüst. Die Handlung, die an der „Barbier von Sevilla" erinnert, ist recht altfränkisch und höchst harmlos. Alle vier Personen, die sie „abwickeln", sind natürlich altüberlieferte Possentypen, nur daß sie hier in Opernverkleidung regelrechte Nummern abzusingen haben, geschlossene, weitausgesponnene Arien mit möglichst effektvollen Abgängen, unter fröhlichen Pauken- und Trompeten-Tuttis vom Orchester her. An die Gesangskunst werden darin durch schwierige Koloraturen erstaunlich hohe Anforderungen gestellt. Der Apotheker, die am Schluß geprellte Hauptperson, ist der bekannte alte, reiche Philister-Griesgram, der in sein junges, hübsches, leichtsinniges Mündel verliebt ist und es eifersüchtig bewacht, bis es ihm schließlich weggeschnappt wird von dem glücklicheren der beiden ebenso typischen Nebenbuhler. — Von den mannigfachen musikalischen Einzelschönheiten der Oper seien hervorgehoben: der prächtige und charakteristische Türkenmarsch, das reizende Duett „Glück der Liebe" und das lustige Ensemble der Schreibeszene.

Karl Söhle.

• Die Operette und die Hoftheater.

Zieht sie in die Hallen ein, die trällernde Tänzerin mit dem kurzen Röckchen, in die Hallen, die wir immer noch so halb und halb als Tempel der höheren Kunst zu betrachten gewohnt waren, zieht die Operette in die deutschen Hoftheater? Man lese einmal den folgenden Karlsruher Theaterbrief der „Deutschen Wacht":

»Die Straußische »Fledermaus« hat ihren siegreichen Einzug nun auch in das Karlsruher Hoftheater gehalten: das ist das neueste Ereignis, welches seine Geschichte zu erzählen weiß. Und es wurde von der Gesellschaft, namentlich der — feinen, zu einem solchen gestempelt. Schon Wochen lang wurde in Karlsruhe von nichts anderem mehr geredet als von der »Fledermaus«. Als vierzehn Tage vorher die Billets zu erhalten waren, hatten selbst die gesinnungstüchtigsten Damen aus lauter Begeisterung für diese lange herbeigesehnte »Entwagnerung« des Hoftheaters in aller Frühe eigenhändig die Kasse innerhalb zweier Stunden mit 3000 Mk. gefüllt. Es soll bei diesem

Digitized by Google

Verkaufe so toll hergegangen sein, daß selbst die Theaterdiener ihr helles Entsetzen über das Benehmen geäußert haben: sein, freilich, konnten sie es nicht finden. Doch hatte die Sache einen edlen Hintergrund: die »Operette« wurde von dem besten Opernpersonal unter Führung Mottls zum Besten der Genossenschaft gegeben, welcher, um dies vorauszuschicken, ein Reinertrag von über 4000 Mk. zugeflossen ist. »Einmal — und nicht wieder!«, hieß es, wenigstens sagten so die mitwirkenden Solisten. Zwei Tage darauf wurde dasselbe Werk jedoch schon in Baden für die — Kasse des Hoftheaters wiederholt. Die Hoftheaterleitung, welche sich anerkennenswerter Weise zuerst gegen die Aufführung einer »Operette« in dem Kunstinstitute gewehrt hatte, scheint inzwischen an dem Geschäfte doch Gefallen gefunden zu haben; denn nun wird am am nächsten Sonntage die »Fledermaus« auch hier »zum ersten Male wiederholt«, jedoch zu keinem wohlthätigen Zweck mehr. Das Geschäft wird wiederum gemacht; denn es war drei Tage vorher schon kein Platz mehr zu bekommen. Vivant sequentes — nämlich Aufführungen des neuesten Stiles! Es ist auch gar zu erheiternd, den hiesigen »David« als leichtlebigen Rentier »Eisenstein«, den »Beckmesser« als fidelen »Gefängnisdirektor«, den »Walter Stolzing« als »Gesanglehrer Alfred«, die »Agathe« als »Rosaline«, die »Zerlinde« als »Adele« und nun gar die »Sieglinde« und »Cassandra« als »Prinzen Orlofsky«, noch dazu mit unverfälschtem russischen Akzente aufmarschieren zu sehen. »Nein, das hätten wir den Leuten gar nicht zugetraut!«, so hört man aus dem Munde sowohl der höchsten Generalin wie der einfachsten Bürgersfrau. Das war kein »Erfolg« mehr: ein Jubel, heller Jubel begleitete die dümmsten Witze, über welche in anderen Stücken die Nase gerümpft worden wäre — und mit Recht. Nach jedem Akte wurde fünf-, sechsmal gerufen, und am Schlusse kannte das Toben keine Grenzen. Dies war jedoch nicht der Beifall der dritten oder vierten Galerie, welche nicht einmal besonders stark besucht waren, sondern der besseren überfüllten Ränge und Logen.

Ich würde dieser Sache gar keine Bedeutung beilegen und sie auch nicht in dieser Breite schildern, wenn thatsächlich einmal und nur zu einem wohlthätigen Zwecke die »Fledermaus« gegeben worden wäre. Billigen oder gar rechtfertigen würde ich es auch in diesem Falle nicht; denn das hiesige Hoftheater kann mit anderen Aufführungen übervolle Häuser und große Einnahmen erzielen: soweit ist der Geschmack der Publikums durchaus nicht verdorben. Und besonders der vielgescholtene »große Haufe«, zu dem gewöhnlich einer mehr gehört, als jeder glaubt, hat mehr von Waner und den übrigen Erziehern gelernt, als die Gebildeten zugeben wollen. Das Betrübende bei dieser Erscheinung ist jedoch, daß hier die wahre Natur der bessern Gesellschaft, welche sich so gern mit ihrer Gesinnung für alles edle und herrliche zu brüsten wagt, sich im hellsten Lichte zeigen konnte, daß gleichsam der Sinn für das Gewöhnliche, welcher bisher unter einem erheuchelten Interesse für andere Dinge geschlummert hat, nun entfesselt ist; denn das Hoftheater hat mit der Aufführung der »Fledermaus« den Geschmack, den ureignen Geschmack der Feinen gleichsam heilig gesprochen. Warum sollen sich denn die Leute nun noch ängstigen, offen einzugestehen, daß ihnen »diese Sorte Musik« verständlicher ist als der »Tristan« und ihnen darum auch besser gefällt? Dadurch, daß die »Fledermaus« als Kassenstück gegeben wird, tritt die »Operette« an einem Theater, welches sich bisher einer mustergültigen Auswahl unter den Werken edlen Stiles befleißigt hat, vollgültig in die Reihe der übrigen Gattungen ein. Gestern war der 22. Mai, ein Tag, welcher nie ohne eine Gedenkfeier vorübergegangen ist: konnte eine Aufführung eines Wagnerschen Werkes nicht am Tage selbst stattfinden, so war sie sonst sicher kurz vorher oder nachher. In diesem Jahre gestaltet sich die Anordnung und Ausführung folgendermaßen: drei Tage vorher war »Carmen«, allerdings in vorzüglicher Aufführung unter Gorters Leitung, am Tage selbst »Der Troubadour« in Baden und vier Tage später — »Die Fledermaus«. Ich sehe sie gern, diese leichte Dame, aber an anderem Orte und zu anderer Zeit."

Die Redaktion der „Wacht", d. h. A. Seidl, erinnert daran, daß die Karlsruher nun die vierte oder fünfte deutsche Hofbühne ist, „welche den Schritt auf die schiefe Ebene unter dem Deckmantel der Wohlthätigkeit gewagt hat.« Das Signal hat Dresden gegeben mit dem «Orpheus in der Unterwelt«. »Ähnlich verhält sich's auch mit »Charleys Tante«, deren Hoffähigkeit stark irre leiten muß und das Spazierentragen der niederen Instinkte sanktioniert hat."

Soll man pessimistisch genug zu der Behauptung sein, in einem wenigstens gewönnen durch solche Unternehmungen die Hoftheater — an Ehrlichkeit, da sich nun ihre Direktionen nicht mehr gar so „schwer thun" müßten? Wir denken traurig an die Kunstakademiker, die uns vor ein paar Jahren ihre Erfahrungen klagten, als sie sich mit der Bitte an einen Intendanten gewandt hatten, zur Ausbildung ihres Kunstverständnisses ihnen so gut ermäßigte Eintrittspreise zu bewilligen, wie den Lieutenants und Kadetten. „Ihres Kunstverständnisses?", hatte der Herr Intendant freundlich gesagt, „aber, meine Lieben, was hat denn damit das Theater zu thun? Das ist doch eine Vergnügungsanstalt!" Es war einmal ein ehrlicher Hoftheaterintendant gewesen.

Bildende Künste.

• Briefe über bildende Kunst.

Die Berliner Kunstausstellung.

Die Amerikaner.

Eine führende Stellung nimmt die Berliner Kunstschau auch in diesem Jahre nicht ein. Säle sind mit Berliner Ware vollgepackt, die zum ganz überwiegenden Teile bedeutungslos oder schlecht ist. Meines Bedünkens geht die Jury von einem falschen Grundsatze der Objektivität aus: man hält das „Alte" für das Gegebene, zieht innerhalb dieses Gegebenen die Grenzen der Zulassungsfähigkeit sehr weit, und glaubt der neueren Richtung sehr entgegenzukommen, wenn man sie überhaupt mit heranläßt. Immerhin überragt die diesjährige Ausstellung die vom vorigen Jahre bei weitem. Sie hat einige Gruppen, die ihr Gepräge verleihen, die vom Streben der Gegenwart erzählen. Solche Mittelpunkte bilden die Ausstellungen der Franzosen, der Amerikaner und der Münchner Sezession. Dazu kommen die beiden Sonderausstellungen von Leibl und Trübner. Ich beginne*), umgleich in medias res hinein-

* Zwischen dem 17. und dem 18. Hefte hat die Druckerei des Kunstwarts gewechselt. Es hatte dies ein Versehen zur Folge, um dessen Entschuldigung wir hiermit

Digitized by Google

zugehen, heut mit den Amerikanern; und zwar darum, weil sie nicht allein die in mehrfacher Hinsicht interessanteste, sondern vor allem die im Ganzen beste Ausstellung zusammengebracht haben. In ihrem Saale findet man kaum ein wirklich ungenügendes Bild, dagegen viele gute und einige Meisterwerke. Das will sicherlich nicht wenig heißen. In dieser Hinsicht stehen auch die Münchener und Franzosen hinter den Amerikanern zurück. Denn bei der Sezession bemerkt man fast auf Schritt und Tritt die mit kraftvollem Ringen unzertrennlich verbundenen Unzulänglichkeiten, und die Franzosen haben da eine ganze Menge schlechten Zeugs geschickt, das nur äffische Liebe bewundern kann. Beispielsweise Le Quesnes hochgradig geschmacklosen „Wildbach", der die brausenden Wellen durch eine Unzahl springender, fallender, laufender, schreiender Frauenspersonen symbolisieren will; dann eine ganze Zahl wenig gut gemalter und durch ihre Absichtlichkeit recht abstoßender Nuditäten; endlich auch ein gut Teil durchaus mittelmäßiger Genrebilder, wie sie auch bei uns gemacht werden, hier etwas sentimentaler, dort etwas frecher.

Die Amerikaner also zeigen sich in ihrer Ausstellung, wenn man sie als Ganzes nimmt, als die größten Könner. Was an ihrer künstlerischen Physiognomie wohl zuerst und zumeist in die Augen fällt, ist ihre völlige Unbekümmertheit. Sie kehren sich nicht an Schule, Formel oder Überlieferung, sie gehen gerade darauf los und suchen sich ihre Ausdrucksformen, jeder die seine. Darum sind in diesem Saale eine Reihe von scharf umrissenen Charakterköpfen vereinigt, deren Studium dem Psychologen das größte Vergnügen machen muß. Sie kennen keine Pose und keine Verstellung, sie geben sich ganz, wie sie sind, und gehen in allen Dingen rücksichtslos bis zum Äußersten. Darin, fühlt man, sind sie amerikanisch. Sie wissen, daß es auch in der Kunst einen Konkurrenzkampf giebt, bei dem die Halben, Vorsichtigen, Unsicheren unterliegen, und so gehen sie mit Bewußtsein darauf aus, sich Form, Ansehen und Eigenart zu geben. Sicherlich ist in diesen Bildern etwas, wie ein gegenseitiges Überbieten; jeder bemüht sich, noch verwegener, noch rücksichtsloser zu sein als sein Schultermann. Man findet daher bei den Amerikanern die modernen Richtungen fast durchgehends in gesteigerten Dimensionen: stärker, gewagter, konsequenter als bei den anderen Völkern. Sie haben ja auf eine ältere Kunst, die die Anschauung anders erzogen haben könnte, keine Rücksicht zu nehmen, und der nationale Geschmack giebt ihnen recht, wenn sie in allem die äußerste „Sensation" zu erreichen suchen.

Das hat insofern sein Gutes, als von der selbstzufriedenen Stagnation deutschen Kunststilllebens hier gar nicht die Rede sein kann. In keiner anderen Abteilung findet man die Ergebnisse der modernen Bewegung so allgemein angenommen und verwertet wie hier; auch die französischen Säle zeigen, als Ganzes genommen, weit weniger Fortgeschrittenheit. Selbst die dürftigeren Werke bemühen sich in erster Linie, malerische Eindrücke zu geben. Ich erinnere mich kaum, je etwas Kühneres gesehen zu haben, als William J. Dannats „Gitanas". Diese andalusischen Zigeunerinnen sitzen auf einer Bank längs der Wand, sie scheinen in einer Produktion begriffen, sie singen, werfen die Arme, grimassieren und lachen ins Publikum. Anscheinend fällt elektrisches Licht auf sie, und die Wirkung, die diese zersetzende Beleuchtung auf ihre bunten Kleider, auf ihre geschminkten, meist gealterten Gesichter ausübt, ist in den grellsten Farben mit einer verblüffenden, in ihrer Unbarmherzigkeit fast erschreckenden Wahrheit wiedergegeben. Im künstlerischen Sinne erblicke ich das Wertvolle des Bildes darin, daß der Maler nirgends mit kleinen Mitteln arbeitet; vielmehr hat er erkannt, daß er die Natur nicht abschreiben, sondern übersetzen und mit großen Massen und Mischungen die Wirkungen zu erreichen suchen muß, für die der Natur ein unerschöpflicher Reichtum an Mitteln zu Gebote steht. Dasselbe gilt von einem Damenbildnisse, dem Wunderwerke John S. Sargents. Das Changieren und Schillern des blaßroten Samtes ist durch breit hingestrichene Farbenschwaden mit einem unbeschreiblichen Reize wiedergegeben, das Flimmern und Zittern des Stoffes ist mit den denkbar geringsten Mitteln festgehalten. Endlich nenne ich in diesem Zusammenhange den den Lesern des Kunstwarts bereits bekannten Alexander Harrison. Ein Nachtbild zeigt uns, wie Wasser und Himmel in tiefem Blau völlig ineinander übergehen. Wir sehen zunächst nur eine einzige blaue Fläche, einen winzigen Lichtpunkt mitten drin, die Andeutung eines Felsens seitlich. Aber die nähere Betrachtung zeigt, welch feinste Schattirungen in diesem Blau liegen, und führt uns ganz in den Eindruck der märchenhaften Schönheit einer Sommernacht auf der See hinein. „In Arkadien" zeigt einige nackte Frauengestalten, die sich vom grünen Lichte des Waldes und von der lauen Luft umspülen lassen. Das ist ein Bild, nicht allein voll von atmosphärischer Wahrheit, sondern auch von einer poetischen Wahrheit, die uns Mensch und Natur als eins erscheinen läßt und diese Frauen als notwendige Erscheinungen, nicht als willkürliche Staffage glaubhaft macht.

Ich hebe im übrigen nur noch einige Maler hervor. Pearce ist ein naturalistischer Landschafter voll Gesundheit und Treue; Bishings Landschaften und Tierstücke zählen zum Duftigsten und Stimmungsvollsten, was die Ausstellung aufweist. Alexander malt pikante und geistreiche Porträts in hellen Tönen, Rolshofen modelliert seine Bildnisse aus dem Dunkeln heraus. Melchers erinnert an Leibls herbe Kraft und hat insbesonders ein Frauenporträt von intimster Charakteristik gebracht. An ihn schließen sich Künstler wie Mac Ewen und W. Gay an; mit Bisching verwandt ist E. L. Wail, der die Traditionen von Fontainebleau fortsetzt.

So präsentieren sich die Amerikaner im ganzen sehr vorteilhaft. Will man aber zu einem billigen Urteile über sie gelangen, so muß man sich zunächst vergegenwärtigen, daß die Ausstellung sehr geschickt zusammengestellt ist und uns mit der Mittelmäßigkeit und Verkehrtheit fast ganz verschont. Dann aber ist noch ein Zweites zu erwägen. Wir erwarten von einer Nation, daß sie zu dem künstlerischen Wettstreite der Völker eine gewisse Eigenart als Geschenk mitbringe; und eben diese nationale Geschlossenheit und Einheit kann ich bei den Amerikanern jetzt noch nicht finden. Sie sind dahin gegangen, wo man zur Zeit am besten malen lernt, haben sich das Erlernbare mit Eifer und Kühnheit angeeignet und wenden es selbständig und mit Glück an. Aber man könnte den einen als Franzosen, den zweiten als Holländer, einen andern als Engländer und manchen als Deutschen ansprechen, ohne ihnen zu nahe zu treten. Als spezifisch amerikanisch vermag ich nur ein gewisses pikantes Raffinement zu erkennen: in der Farbenwahl die feinen aber kraftlosen japanischen Töne,

bitten: der heut abgedruckte Berliner Kunstbrief hatte nach Absicht des Herrn Verfassers dem im 18. Hefte abgedruckten vorzugehen. K.-L.

Digitized by Google

in der Menschendarstellung einen überreifen Ausdruck, zuweilen der müden Blasiertheit, zuweilen einer sehr ausgedehnten, aber noch nicht übersättigten Erfahrung. Sargents und Alexanders Frauenbildnisse vertreten diese Typen von Menschen, die nicht gerade abgelebt sind, aber doch zu viel, zu schnell, zu intensiv leben, nicht die behagliche Lebensfreude und nicht die volle Umarmung des reichen Lebens, sondern nur ein Lebensraffinement kennen. Das wäre ja nun freilich wohl nur als die Kunst des überzivilisierten Amerikas anzusehen, aber noch hat die jungfräuliche Kraft des Landes eine geschlossene Kunst nicht zu erzeugen vermocht. Das ist ja unschwer zu erklären, denn die amerikanische Kunst ist noch jung und die Nation selbst ist noch keine rechte Einheit; wird aber jetzt schon wieder von manchen Seiten Amerika als das Land des Heils ausgerufen, so wird man sich dieses Moment gegenwärtig halten müssen. Albert Dresdner.

Münchener Brief.

Die Konkurrenz in Sachen der Kunst zwischen München und Berlin ist zur allseits diskutierten Tagesfrage geworden. Optimistische und pessimistische Anschauungen wiegen gegenüber der praktischen Frage vor: „Wie liegen die Verhältnisse, die möglicherweise eine Verschiebung herbeizuführen imstande sind? Ist es möglich, den in's Rollen geratenen Stein wieder zum Stillstande zu bringen, die Präponderanz Münchens durch andere Mittel als durch die Anstrengungen der Künstlerschaft allein zu sichern? Oder vollzieht sich hier mit unerbittlicher Notwendigkeit das Gesetz von der stärkeren Anziehungskraft der großen Körper?"

München ist nicht infolge einer Jahrhunderte alten Tradition zur Kunststadt ersten Ranges geworden, sondern durch den Willen eines Monarchen, der die besten Kräfte Deutschlands und seiner Zeit an einen bestimmten Ort zu fesseln vermochte, indem er sie beschäftigte. Möchte man gerade diesen Umstand geeigneten Ortes zu allererst in Erwägung ziehen. Berlin hat zwar weit weniger künstlerische Vergangenheit hinter sich als die Isarstadt, die, wenn auch nicht in dem Maße wie Nürnberg und Augsburg, doch schon in früheren Jahrhunderten einzelne bedeutende Künstler selbst hervorbrachte oder als Herbeigerufene in seinen Mauern weilen sah. Aber Berlin verfügt auf offizieller und nicht offizieller Seite über Mittel, wie sie in München nicht zu Gebote stehen. Werden diese im Sinne einer freien Entfaltung flüssig, dann ist das Rechenexempel bald gemacht. Auch die Frage künstlerischer Entwicklung ist – das zeigt die Entwickelung der modernen amerikanischen Malerei, Bildhauerei u. s. w. – an gewisse praktische Voraussetzungen unwiderruflich gebunden; dies ist so sicher wie nur irgend etwas in der Welt sicher ist, wenn es auch nur allzuoft übersehen oder gar geleugnet wird. Daß heute die Münchener Künstlerschaft die größten Opfer selbst bringt, muß unbedingt von Jedem bejaht werden, der die Verhältnisse nur einigermaßen kennt und weiß, welche Unsumme von Arbeit geleistet wird, ohne irgendwelche Aussicht auf greifbaren Erfolg. Greifbarer Erfolg allein aber ist auch da das maßgebende, sonst werden selbst die besten ideellen Errungenschaften zu Pyrrhussiegen. Daß das Münchener Publikum nicht aktiv bei der Förderung des künstlerischen Gedeihens sich beteiligt, ist eine alte, in unseren Tagen aber immer stärker sich geltend machende Thatsache, über die weder Fluchen noch Lamentieren hinweghilft. Wie groß die Einsichtslosigkeit in solchen Dingen ist, tritt am deutlichsten hervor in der Aeußerung eines in München sehr stark verbreiteten Blattes, das jüngst schrieb: „Was übrigens die Sezession anlangt, so braucht man in München keine besondere Vorliebe für dieselbe zu haben. Die Kunst der Sezession ist die richtige Kunst für die Berliner Böotier, Juden und Judengenossen – warum soll sie deßhalb nicht nach Berlin gehen?" Wir wollen gar nicht fragen, ob solche Aeußerungsweise überhaupt noch irgendwie an den Begriff „Kritik" streife, wir wollen bloß fragen, ob gesunder Menschenverstand solche Worte diktieren kann und ob der verbissene Schreiber eine Ahnung davon hat, was man in der Welt, in jener, die Millionen nach München brachte, heute von dem hält, was man als spezifische „Münchener Kunst" zu bezeichnen pflegte. Es ist bedauerlich, solcher Einsichtslosigkeit begegnen zu müssen, um so mehr, als von ihr breite Schichten beeinflußt werden.

Was unter Umständen vorkommen kann, zeigt ein Fall mit dem Gasteigerschen Brunnen. Wer vor einigen Jahren die Glaspalast-Ausstellung besuchte, wird sich einer köstlich komponierten Fontaine erinnern, einer Stelle, bekrönt mit Satyrbüste, aus deren Mund ein breiter Wasserstrahl niederschießt auf den Kopf eines losen Knaben, der sich einen Schabernack erlauben will. Diesen prächtigen Brunnen hat der Künstler etwa vor Jahresfrist dem Magistrate der Haupt- und Residenzstadt München unter der Bedingung geschenkt, daß er auf einem öffentlichen Platze zur Aufstellung gelange. Angenommen wurde die Gabe und seitdem hörte man weiter nichts mehr davon. Soll man dergleichen Dinge vielleicht in's Kapitel der „Aufmunterungen für Künstler" rechnen?

Auf die Dauer versiegt selbst beim Mutigsten die Aufopferungsfreudigkeit, von der Viele, die Meisten der Unbeteiligten gar keine Ahnung haben, obschon sie sich die Richterwürde in solchen Dingen anmaßen. Nur zu auf solchen Wegen! Das Resultat wird nicht ausbleiben. Man lacht über den Vogel Strauß, der bei herannahender Gefahr den Kopf unter die Flügel steckt und – man thut in's Menschliche übersetzt, genau das nämliche! Ferne sei es mir, Kassandra-Rufe in dieser Sache ertönen zu lassen. Wer mit vorurteilsfreiem Blicke die beiden Münchener Ausstellungen dieses Sommers durchgeht, der wird gewahr, welche Unsumme von Kraft vorerst noch an München gebunden ist. Aber die Kraft ist auf sich selbst gestellt. Die Frage ist nur, wie lange dieses Ausharren möglich ist. Gewinnen wird in Zukunft, wer in klarer Anschauung der Dinge diese Kraft zu nützen versteht, der Kunst ohne Rücksicht auf persönliche Qualitäten die Wege ebnet in einer Zeit, wo auf allen Gebieten der Massenandrang einer der Hauptgründe des materiellen Mißerfolges ist. Zu befürchten ist übrigens wohl kaum, daß in Berlin über Nacht eine von jedem Vorurteil freie, mit gewaltigen Mitteln arbeitende, nach Tausenden zählende, nach Millionen zahlende begeisterte Künstler-Hebungspartei entstehe, oder? Aber – – – wir haben soviele tüchtige Künstler in München, die nicht Reserveoffiziere sind, ja niemals im Leben eine Uniform getragen haben! Am Ende Untaugliche?

Auf die beiden Ausstellungen komme ich gelegentlich eingehend zu sprechen. Gesagt sei heute nur, daß sie, speziell was die Deutschen angeht, auf einem Niveau stehen, wie es bis jetzt nicht da war. Man vermißt die Fremden, die zur Stunde noch teilweise fehlen, gar nicht, ebenso wie die von auswärts bereits Anwesenden leicht zu vermissen wären. Was für ein urgesunder Kern bei uns vorhanden ist, zeigt sich in dem vollständigen Umschwunge der Anschau-

Digitized by Google

ung, die heutelebensfrisch, ledig aller konventionellen Anhängsel die Situation beherrscht. Es ist nicht angenommene Äußerlichkeit, die das Wort hat, sondern Arbeitsresultat, das freiwillig erreicht wurde. Hätten jene, die sich in gröblich verletzenden Aeußerungen gehen lassen über eine Welt, die sie nicht kennen, die Gelegenheit, mit fremden, nichtdeutschen Delegirten zusammenzukommen und deren Urteile — vorausgesetzt, daß sie solche zu verstehen imstande sind — zu hören, so würde die Sprache vielleicht eine andere sein, als in dem vorhin angeführten Passus über die Münchener Sezession. Freilich — wo mit Prügeln blind dreingehauen wird, da ist von sachlichem Eingehen nie die Rede.

Eine künstlerische Veranstaltung der kürzlich verflossenen Zeit, die weder mit der Genossenschaft noch mit der Sezession im Zusammenhange stand und heute erst recht im Munde Aller ist, weil der, dessen Namen sie trug, plötzlich und unerwartet aus den Reihen der Lebenden schied, ist die Lindenschmit-Ausstellung gewesen.[1] Am 8. Juni ist Professor Wilhem (Ritter von) Lindenschmit gestorben, wenige Tage, nachdem die Ausstellung seines Lebenswerkes geschlossen wurde, der eine freilich sehr lückenhafte Ausstellung von Werken seiner Schüler, älterer sowohl wie heutiger, angereiht war.

Was die eigenen Arbeiten Lindenschmitts betrifft, so ist deren Zahl eine sehr große gewesen. Dadurch war es möglich, ein ziemlich scharf abgegrenztes Bild von der Entwickelung und Thätigkeit des Dahingegangenen zu bekommen.

Es gab eine Zeit, da gerade er einen bestimmten Gruppentypus vertrat und dem Ausdruck gab, was eine ganze Reihe deutscher Künstler anstrebte, die Ende der Vierziger Jahre erst nach Antwerpen, dann nach Paris wanderten, um außerhalb der Grenzen ihres Vaterlandes das zu suchen, was daheim noch nicht Wurzel geschlagen hatte. Die Malerei nämlich, die es, ihrem Namen entsprechend, mit den Fragen der farbigen Erscheinung der Natur in erster Linie zu thun hat, den erklügelten Gedankenaufbau einer mehr überlegten als gefühlten Kunstäußerung dagegen zurückdrängte. Jene Künstlergruppe, zu der außer Lindenschmitt auch Feuerbach, Viktor Müller, Henneberg, v. Hagn, Spangenberg u. a. zählten, wollte die Farbe nicht mehr bloß als Hilfsmittel, sondern als Mittel zur Darstellung. Ihre Rückkehr nach Deutschland bedeutete gerade für München, das die Hochburg der Kartonzeichnerei gewesen ist, den Durchbruch einer neuen Anschauung. Darin liegt die Bedeutung Lindenschmits in allererster Linie, dadurch ist er einer der Vorkämpfer der Anschauung unserer Tage geworden. Das wird leicht übersehen in der etwas hochgehenden Meinung, daß die Kunst von heute eine gewisse Aehnlichkeit mit Pallas Athene habe, die gewappnet und gerüstet dem Zeuskopfe entstieg. Da wir aber vorerst keine Olympier sind, die Wissenschaft vielmehr bei der Beurteilung eines Organismus immer darnach fragt, wer Vater und Mutter gewesen seien, so ist es selbstverständlich, daß man bei den Leistungen der heutigen Kunst nicht vergißt was gestern war. Für das „Morgen" sind wir die Gestrigen und das Uebermorgen weiß vielleicht schon überhaupt nicht mehr, was wir eigentlich gewollt, oder es freut sich, auf scheinbar eigenen neuen Wegen zu scheinbar eigenen Ergebnissen gekommen zu sein.

Es kann natürlich nicht Sache dieser Zeilen sein, Lindenschmits Werke, die da zusammen ausgestellt waren, aufzuzählen oder den Wandlungen nachzugehen, die er selbst durchgemacht hat. Das ist Aufgabe der Kunsthistoriographen. Eines aber mag hier erwähnt sein, was nicht ohne große Bedeutung für die heutige Entwicklung der Münchener Malerei gewesen und zum Teil auch Lindenschmitt's Verdienst ist: Es ist das Zustandekommen der Jahresausstellungen; diesen ist es ohne Zweifel in erster Reihe zuzuschreiben, daß neue Anschauungen bahnbrechend wirkten, daß ferner die Ueberzeugung an Ausdehnung gewann, wir seien in München des Anstoßes zu neuem Leben bedürftig und dieser könne nur von außen kommen. Die Gegner des Jahresausstellungen führten alle Truppen ins Feuer, die sie nur irgendwie als tauglich erachteten, um das Hergekommene und nachträglich geradezu schablonenhaft gewordene zu schützen und sich mit einer Art von chinesischer Mauer zu umgeben. Gelegentlich einer beschlußfassenden Versammlung ist es Lindenschmit gewesen, der mit Feuer für die Jahresausstellungen eintrat und ungefähr sagte, die Kunst sei nicht mit Grenzpfählen absperrbar, vielmehr solle man sich nie scheuen, die Anregung von Außen aufzunehmen, wenn sie nicht von Innen herauswachse, und sie wachse bei uns thatsächlich nicht mehr von innen heraus. — Er selbst verschloß sich den Einwirkungen einer fortschreitenden Anschauungsweise keineswegs, vielmehr suchte er sogar, die ihn beherrschende Anschauung in ein anderes Geleise zu bringen, die Wirkung der Farbe nicht mehr auf den Gegensatz von hell und dunkel allein zu beschränken, sondern Tonwert gegen Tonwert zu stellen. Einen solchen Versuch wagen wenige, die das 60. Lebensjahr überschritten haben. Das können nur kraftvolle Naturen unternehmen.

„Des Lebens Lust und Last" ist das Resultat dieser Bestrebungen gewesen. Die Skizze, im Glaspalast diesen Sommer ausgestellt, ist von einer Frische, die wesentlich gegen manch andere Bilder L.'s absticht. Das darnach ausgeführte Gemälde mit lebensgroßen Figuren war vielleicht räumlich zu groß, als daß der erste Versuch, mit der Farbe freier als bisher umzuspringen, Aussicht auf Erfolg haben konnte. Lindenschmitt schritt auf der neuen Bahn nicht weiter. Was ihn in seiner vollen Kraft zeigte, war der sterbende Oranien, der gegen französische Studenten vom Leder ziehende Hutten, die Gründung der Gesellschaft Jesu, seine Reformationsbilder. Das sind Dinge, die unabhängig von den Wandlungen der Lebenden stets ihr Recht behalten werden und bezeichnend sind für die Zeit, da den deutschen Künstlern die Erkenntnis aufging, die Farbe sei zum Malen da. Am stärksten offenbarte sich dies Streben bei Lindenschmitt vielleicht in einer auch bei seiner Ausstellung vorhandenen Skizze, von der ich nicht weiß, ob sie als Grundlage zu einem Bilde diente. Sie muß, den Kostümen der Damen nach zu schließen, den sechziger Jahren angehören und stellt eine Gesellschaft, ein „Kränzchen", ein Beisammensein von Männern und Frauen dar, die sich unterhalten. Das ist so frisch, so farbenkräftig und satt im Tone, daß man seine helle Freude daran haben mußte. Kein Asphalt, keine Schwärzen, kein Suchen nach Kontrasten der gewohnten Art, sondern nur Farbe gegen Farbe. — Noch in der letzten Zeit wollte er daran, das Bild zu erneuern, das einst sein Vater zur Erinnerung an die Mordweihnacht 1705 am Kirchlein zu Sendling auf die Mauer gemalt hatte, ein Andenken an die tapferen Bauern des Oberlandes, die gegen Oesterreichs Truppen tapfer kämpfend bis auf den letzten Mann fielen. Er konnte sie nimmer malen, den Schmied von Kochel und seine heldenmütigen Sensenmänner. Der Sensenmann

Digitized by Google

hat ihn vorher gefällt. Um ihn trauern viele, denen er ein allzeit ehrlicher, guter Freund gewesen ist.

Die Ausstellung von Arbeiten seiner ehemaligen und derzeitigen Schüler gab nicht jenes Bild, das bei etwas bedächtigerer Vorbereitung hätte zustande kommen müssen. Lindenschmit's Schuld ist es nicht gewesen, daß die Sache nicht besser ausfiel. Manches sehr Gute war wohl da, aber nicht das Beste, was die große Reihe der aus seiner Schule hervorgegangenen, heute freilich auf stark verschiedenen Wegen wandelnden Künstler aufzuweisen vermocht hätte; bei Manchem sagte man sich auch unwillkürlich: „Der hat auch früher mehr gekonnt als heute."

Das Ereignis des Tages ist die Enthüllung des von Prof. A. Hildebrand ausgeführten Monumental-Brunnens. Es ist neben dem Liebig-Denkmale von Wagmüller entschieden die bedeutendste derartige Schöpfung, die München in unseren Tagen entstehen sah. Ueber die Entstehungsbedingungen äußerte sich der geniale Künstler in der „Süddeutschen Bauzeitung" selbst wie folgt:

„Der südliche Teil des Maximiliansplatzes stellte einer Brunnenanlage ganz bestimmte Bedingungen. Auf der Nordseite des Platzes ragt das etwas erhöhte Ende der Anlagen in den Platz und bildet dessen Abschluß. Die Anlagen erhalten dadurch im Verhältnis zum Platz ein dammartiges Ansehen; dieses wird gesteigert durch die Baumgruppen und ihre geschlossene Wirkung, sowie dadurch, daß der die Anlagen durchschneidende Fußweg gerade über die Enderhöhung führt. Auf diese Erhöhung sollte der Brunnen zu stehen kommen.

Bei der Größe des Platzes und der weiten Entfernung, von der aus der Brunnen zu sehen ist, war derselbe nur groß möglich und mußte deshalb im Wesentlichen architektonisch sein. Ferner kam es darauf an, eine Breitenwirkung und keine Höhenentwicklung anzustreben; es mußte vermieden werden, gegenüber den zu beiden Seiten stehenden Häusermassen mit einer dritten, niedrigen Höhe aufkommen zu wollen, vielmehr mußte die Brunnenanlage als breit gelagert mehr die Verbindung zwischen den Häusern und den Abschluß des Platzes bilden. Um dies zu erreichen, mußte die Gesamtbreite der Anlagen, das sind 40 Meter, in die architektonische Gestaltung hineingezogen werden und das ganze Terrain in der Brunnenanlage aufgehen. Nicht aber durfte man bloß einen Brunnen auf den gegebenen erhöhten Platz der Anlagen setzen, denn dabei wäre entweder der Brunnen oder die Naturbasis zu klein geworden.

Eine weitere Frage war alsdann, ob für die Brunnenanlage die Form eines halbrunden Ausschnittes aus dem ansteigenden Terrain, einer Art von Einbuchtung, maßgebend werden sollte, oder ob man der nach dem Platze zu vorspringenden Form der gegebenen Erhöhung folgen müßte. Das erstere erschien deßhalb ausgeschlossen, weil bei der Gesamtbreite von 40 Metern die Einbuchtung in das Terrain nur klein hätte sein können, wenn die seitlichen Einfassungen noch die nötige Ausdehnung hätten behalten sollen, um überhaupt die Vorstellung einer Einbuchtung natürlich erscheinen zu lassen. Die Situation zwang deßhalb dazu, den Brunnen als Ausbuchtung, in den Platz springend, zu gestalten und so eine Form zu gewinnen, in der die Richtung der Anlagen und ihr Abschluß zum Ausdruck kam. Endlich mußte der gegebene Höhenunterschied zwischen der Terrainerhebung und dem Platz darauf hinweisen, diese Höhenverschiedenheit auch in der Brunnenanlage geltend zu machen. Dies führte dazu, ein oberes Bassin anzunehmen, mit dem sich der Beschauer, auf der Seite der Anlagen stehend, auf gleichem Niveau befindet, und von dem aus sich das Wasser in ein unteres, nach der Seite des Platzes und mit diesem auf gleichem Niveau liegenden Bassin ergißt. Damit war der fernere Vorteil verbunden, daß das herabströmende Wasser auch auf die Ferne hin einer Wirkung sicher war, während nicht sehr große Bassins immer nur in der Nähe zur Geltung kommen.

So erschienen die allgemeinen Züge gegeben, um den Charakter einer architektonischen Weitergestaltung der gegebenen natürlichen Terrainverhältnisse innezuhalten. Die oben entwickelte Auffassung der Situation ist es, die der weiteren Gestaltung des Brunnens zugrunde liegt und aus der sich die Einzelformen als natürliche Folge ergeben haben."

Der Künstler hat, wie aus diesen seinen eigenen Worten hervorgeht, nicht lediglich dekorativen Eingebungen das Recht gelassen, er hat vielmehr klarer, gedanklicher Entwickelung zuerst Raum gelassen und auf diese sein Werk basiert, das in der Größe der Auffassung Manchem sagen dürfte, wie eine solche Aufgabe anzufassen sei. Nirgends ein Tändeln mit allerlei geschicktem Machwerk, nirgends ein Probieren, ob's geht, ob's nicht geht, überall klares, zweckbewußtes Gliedern und Aufbauen, massig, monumental in des Wortes bester Bedeutung. Unten im Halbkreis ein mächtiges Wasserbecken, in das sich aus allerlei Masken und Fratzen, die innerhalb einer auf Pilastern ruhenden Bogenarchitektur angebracht sind (ebenfalls halbkreisförmig im Grundrisse) starke Wasserstrahlen ergießen. Darüber, in der Mitte, von starker Mittelstütze getragen, ein ebenfalls wuchtig gegliedertes, ganz rundes Becken, aus dem der Hauptstrahl aufsteigt. Rechts und links davon ein paar gewaltige Figurengruppen: rechts ein Weib auf einem Seestier, links eine nackte, männliche Figur auf einem Hippokamp reitend. Alles Detail der ganzen Erscheinung untergeordnet, alles Ruhe, Ernst, Größe, der gegenüber die Kritik der Neider kaum zu Worte kommen wird. Prächtig ist der Anschluß der Architektur an das rückwärts liegende, aufsteigende Erdreich durch anschließende Felsklöze erreicht. „Barock" schreien darob Manche. Laßt es barock sein, wenn's nur künstlerisch echt ist!

Die ganze Leistung ist ein Trumpf, wie er wohl nur von wenigen erwartet wurde. Der glückliche Zufall, der Hildebrand zeitenweise an München fesselte, wird hoffentlich den Grund dazu abgeben, daß diese volle, männliche Kraft dauernd ihren Einfluß in der Isarstadt zur Geltung zu bringen vermag.

H. E. v. Berlepsch.

• Kunstliteratur.

Sehen und Zeichnen. Vortrag von Albert Heim. (Basel, Benno Schwabe, 80 Pf.).

Der bekannte Züricher Geologe betont in diesem lesenswerten Vortrage eindringlich die Wichtigkeit des Zeichnens zur Schulung des bewußten Sehens, des Beobachtens.

Wenn wir uns davon überzeugen wollen, wie gut oder mangelhaft wir die Außenwelt beobachten, so haben wir ein einfaches Mittel dazu an der Hand: das Zeichnen aus der Erinnerung, das „Auswendig-Zeichnen". Es wird uns zu einer Selbsterkenntnis verhelfen, die wenig erfreulich aber sehr nützlich ist: Dinge selbst, die wir überaus häufig sehen und wohl zu kennen glauben,

Digitized by Google

haben wir nur ganz oberflächlich erfaßt, wenn unsere Beobachtung nicht geübt ist. „Hunderte sehen das Gewirre eines Ameisenhaufens, ohne zu bemerken, daß die Wege der Tiere nicht ein zweckloses hin und her sind, sondern bestimmten Zielen halten — nur ein Beobachter sieht dies. Ja sogar: wie viel Leute wissen, ob die IV auf ihrer Taschenuhr als IV oder IIII geschrieben ist? Der Nichtarchitekt suche die Fassade eines Gebäudes auswendig zu zeichnen, das er fast täglich sieht!"

„Noch schwieriger wird die Auffassung, wenn mit den Formen sich Farben kombinieren. Sie Alle haben schon das Farbenbild auf den Flügeln des Schmetterlings namens Tagpfauenauge bewundert — wer kann dasselbe auswendig richtig malen? Der Maikäfer hat an der Seite abwechselnde weiße und schwarze Flecken. Welche Form haben dieselben? Wie sind diese Dreiecke gestellt? Ja, so oft wir Alle schon den Regenbogen bewundert haben, wie viele haben dabei die Reihenfolge der Farben aufgefaßt, wie viele wissen, ob das Rot an der Innen- oder Außenseite steht, und wie es sich beim zweiten äußeren Bogen verhält im Vergleich zum ersten stärkeren? Kurz, wir können konstatieren, daß gerade so wie wir massenhaft unbewußte Bewegungen machen, wie unser Geist durch massenhaft unbewußte Gedanken durchkreuzt wird, ebenso auch unser Sehen mit allen Abstufungen viel häufiger unbewußt als bewußt ist. So lange wir einen Gegenstand noch nicht richtig auswendig zeichnen können, so lange kennen wir ihn noch nicht vollständig. Und wer sagt: ich weiß schon wie das Ding ist, ich kann es nicht nur zeichnen, der täuscht sich damit vielfach selbst. Stünde die Form vollständig klar vor seinem Geiste, so könnte er sie auch zeichnen. Auswendig zeichnen ist die Selbstkontrole unserer Auffassung."

Wir geben aus Heims Vortrag einige weitere besonders bezeichnende Sätze wieder. Nach dem Hinweis darauf, daß wir uns im Leben sehr ungleich und in verschiedenen Dingen verschieden das Sehen einüben, sagt der Verfasser u. A.:

„Der Geologe sieht die Mineralien, die Strukturbesonderheiten, die Schichtfaltungen oder die versteinerten Reste von Pflanzen und Tieren u. s. w. im Gesteine während seiner Wanderung. Auf der Augennetzhaut des ihn begleitenden Nichtgeologen haben sich alle diese Dinge genau gleich abgebildet, er hat aber diese Bilder nicht beachtet, er hat nur unbewußt, nur mit dem Auge, nicht mit dem Geiste gesehen. Der Entomologe sieht die Raupen, Puppen und die Schmetterlinge in Ruhestellung trotz ihrer guten Farbenanpassung an die Umgebung, der Nichtentomologe findet die Schmetterlinge nur wenn sie fliegen. Der Bergführer und der selbständige Berggänger sehen Gefahren und Schwierigkeiten oder auch passierbare Stellen, wo der Unselbständige ahnungslos bleibt oder keinen Durchgang erkennen kann. Der Jäger sieht das Murmeltier, den Hasen, auch wenn sie stille stellen, wir finden sie nur, wenn sie sich bewegen. Der Schreiner beachtet in einem Hause die Holzarbeit, der Maler unwillkürlich die Malerarbeit, der Schlosser die Schlösser und Beschläge u. s. w. das andere »übersieht« er. —

Daß das bewußte Beachten der Dinge um uns in erster Linie seinen Sitz nicht im Auge, sondern im Gehirne hat, geht auch daraus sehr deutlich hervor, daß Menschen mit allerlei organischen Defekten im Auge, wie z. B. stark Kurzsichtige, Astigmatische, partiell Farbenblinde, Einäugige, Schielende u. s. w. doch oft vortreffliche Beobachter sein können während hie und da umgekehrt Menschen mit tadellosem Bau der Augen »scharfsichtig« sind, aber doch »nicht scharf sehen«, d. h. nicht aufmerksam und bewußt blicken. Das bewußte Sehen ist dem einen von Natur viel mehr gegeben als dem andern. Wir finden da sehr große angeborene und ererbte Verschiedenheiten. Als ein weiterer großer Faktor kommt dazu die Erziehung nicht nur durch Eltern und Lehrer, sondern die gesamte »Schule des Lebens«. Der Wilde sieht viel mehr bewußt als der Zivilisierte, er gibt sich den Sinneseindrücken mit vollem Interesse hin". „Sehr oft finden wir, daß kleine Kinder und Kinder bis zu 10 oder 12 Jahren auch erstaunlich bewußt sehen. Sie beachten etwas Fremdartiges, das am Boden liegt, viel eher als wir, sie finden rascher" »Aber im späteren Jugendalter tritt gewöhnlich wieder eine Abstumpfung ein. Zu häufig ist der Geist mit anderen Dingen als der Umgebung beschäftigt. Die Sinneseindrücke wirken eher störend ein auf diese innere Gedankenwelt". „Wenn gar der junge Sohn der Zivilisation das Unglück hat, in einer Stadt statt auf dem Lande aufzuwachsen und ein Gymnasium statt einer Realschule oder Werkstätte besuchen zu müssen, dann verschwindet die Beobachtungsgabe des Auges oft in erschreckender Weise". „Sehr oft ist der schwere Verlust der Beobachtungsgabe nicht mehr einzubringen. Der arme Mensch sieht seiner Lebtag ohne zu sehen und ohne zu merken, daß er nichts sieht. Viele Menschen können sogar so weit den Zusammenhang mit der Natur buchstäblich »aus dem Auge verlieren«, daß sie das, was sie in ihrem Kopfe sich ausgedacht haben, nun auch in der Wirklichkeit zu sehen vermeinen, anstatt daß die Sinneswahrnehmungen ihre Gedanken leiten und befruchten. Je intensiver die Färbung der subjektiven Brille wird, je mehr die Kontrole durch die Beobachtung schwindet, desto unpraktischer und einseitiger wird allmählich der ganze Mensch. Wie viele Irreleitungen in den Beobachtungen selbst und noch mehr in den Deutungen des Gesehenen entstehen nicht hieraus!"

Ist nun das Zeichnen nach der Erinnerung gleichsam das Examen der Beobachtung, so ist das Zeichnen nach der Natur seine Schulung. „Nur durch das Zeichnen zwingt man sich, ausreichend bewußt zu sehen, zu beobachten und nicht nur anzusehen, sondern das Gesehene mit dem Geiste zu beachten." Aber das Zeichnen wird auf den Schulen falsch betrieben: als „eine Dressur zu schönen Darstellungen", nicht eben als eine „Schule des Sehens". „Die technische Fertigkeit sollte dabei nur als Nebensache, gewissermaßen als die Schönschrift zur graphischen Sprache, geübt werden, aber diese zeichnerische Kalligraphie sollte nicht über die Sprache selbst gestellt werden, der sie zu dienen hat". „Statt nach mannigfaltigen Gegenständen der Wirklichkeit (»nach der Natur«) zu zeichnen, was die natürliche Lust und Liebe und das Fassungsvermögen anregt, wird nach langweiligen abstrakten Surrogaten, wie Vorlagen und Gipsgüssen lange Zeit vorherrschend, oft sogar ausschließlich Ornament gezeichnet, das doch selbst erst ein spätes Kunstprodukt der Menschheit ist, dem Architekten, dem Künstler und speziellen Berufsklassen von Nöten ist, das aber weder das erste noch das letzte Bedürfnis des Menschen überhaupt darstellt. Der Mensch muß im allgemeinen viel mehr ganz andere Formen verschiedenster Art sehen und auffassen lernen." „Zahlreiche Kinder haben in früher Jugend bedeutendes Zeichentalent. Aber wenn erst einige Jahre versteiften schulmäßigen Zeichenunterrichtes darüber ge-

Digitized by Google

gangen sind, ist die Freude zu Langeweile verwelkt und »die Zeichenlust der Kinderstube ist verschwunden«, das Selbstvertrauen zerstört. Wer am stilisierten Acanthusblatt gescheitert ist, probiert nie mehr eine lebende Pflanze, ein lebendes Tier zu zeichnen. Man hört auf zu zeichnen und behauptet schließlich, man könne es nicht. Damit wird mehr und mehr alles bewußte Sehen abgestumpft. Mancher 15jährige Knabe und mancher Erwachsene kann z. B. das Bild eines Vogels nicht mehr zeichnen, das er vor jedem Zeichenunterricht im Alter von 5 bis 10 Jahren zu Stande brachte." „Der Zeichenunterricht für den Menschen überhaupt soll ganz anders sein, als derjenige an einer Kunstschule. Zu oft sehen wir aber, daß Zeichenlehrer an allgemeinen Schulen meinen, die Anfangsgründe des Kunstzeichnens lehren zu müssen".

Heim läßt den Ausspruch nicht gelten: „Ich kann nicht zeichnen". Das sei fast immer ein Irrtum. „Freilich muß man nicht meinen, das Zeichnen gehe blos spielend, es ist eine starke geistige Anstrengung, die man eben mit Ernst leisten muß. Die Stiftführung, die Technik, das ist eine Kleinigkeit. Was fehlt, ist vielmehr die geistige Disziplin, den Gegenstand konsequent und genau anzusehen, ihn zu durchdringen und im Ansehen zu begreifen, bis man nicht nur einen allgemeinen Eindruck fühlt, sondern seine Linien und ihre Verbindung versteht und ihn in Linien auflösen kann. Strengt man sich nur allen Ernstes versuchsweise einmal hierzu an, dann gelingt auch das Bild schon annähernd gut. Gewöhnlich gerät dann derjenige, der sich endlich zu einem solchen Versuche aufgerafft hat, in nicht geringes Erstaunen über die Entdeckung, daß er doch bald ordentlich zeichnen kann, wenn er nur nicht mit dem Stift auf dem Papier herumfahren will, bevor er den Gegenstand, um den es sich handelt, recht angeschaut hat". Und überall im Leben ist der Zeichner im Vorteil, eben weil er der gelernte Beobachter ist.

In einem zweiten Teile seines Vortrags erläutert und bespricht der Verfasser des Näheren die wichtige Thatsache, daß es unmöglich ist, einen unverstandenen Gegenstand im Bilde richtig darzustellen. Wir können uns hier umso eher mit dem einfachen Hinweis darauf begnügen, als uns eben diese Thatsache immerhin für das wissenschaftliche Zeichnen wichtiger als für das künstlerische erscheint, wenn auch der von Heim als Verteidiger zeichnerischer Unrichtigkeiten bei Kunstwerken vorgeführte „Idealist" bei uns ganz und gar keinen Beistand für seine Theorieen fände.

Unseres Bedünkens sind es zwei ganz verschiedene Aufgaben, in deren Dienst der Zeichenunterricht in der Schule gestellt werden muß, zwei Aufgaben, die im Allgemeinen lange nicht scharf genug unterschieden werden. Zunächst die von Heim so kräftig und treffend betonte Schulung des Sehens. Eine ganz andere Sache ist die Übung der Phantasie, die jetzt von anderer Seite gleichfalls vom Zeichenunterrichte gefordert wird. Ob und wie weit sich beides vereinigen läßt, ob und wie weit es zweckmäßig ist, das eine vom andern getrennt zu pflegen — darüber hoffen wir bald einmal im Kunstwart einen Mann sprechen zu hören, der hier zur Abgabe seiner Meinung wohl einer der Allerberufensten ist.

• **Die Volkskunst und der „Pan".**

Der Freiherr von Bodenhausen, ein Mitglied eben des Aufsichtsrates der Gesellschaft „Pan", bis in dessen Mitte das Schütteln des Kopfes über die erste Veröffentlichung eben dieser selben Gesellschaft zu gehen scheint, hat ans „Atelier" eine Zuschrift gerichtet. Darin heißt es:

„Das deutsche Volk hat es schon beinahe vergessen, daß es einst einen Dürer hatte, dessen Holzschnitte über das ganze Land verbreitet waren und die ihn zum volkstümlichsten Künstler machten, den wohl je ein Volk gehabt hat; man hat es versucht, diese herrlichen Passionsfolgen oder den wunderbaren Totentanz von Holbein wieder ins Volk zu bringen. Das ist, vorläufig wenigstens, vergebens; man hat zwar für »Altdeutsch« geschwärmt und hat in knechtischer Nachahmung früherer Zeiten Butzenscheiben sich in die Fenster gesetzt, viele süßen Gretchen mit altdeutschen Arbeitstäschchen an die Wände sich gehängt; aber für die schlichte, ehrliche, derbe Kunst dieser ganz Großen ist der Sinn verloren gegangen; jedes Schulkind kennt die Sixtinische Madonna nach irgend welcher mehr oder minder fürchterlichen Reproduktion; aber die deutschen Künstler, die versteht man nicht mehr. Ist das nicht ein großes und herrliches Gebiet, das sich unserm Kunstschaffen da eröffnet: das Verständnis für diese „Volkskunst" im besten Sinne des Worts wieder zu wecken, an Stelle dieser zahllosen Reproduktionen, wie sie allenthalben die Wände »schmücken«, dem Volke wieder Bilder zu geben, wie sie die Empfindung des Künstlers unmittelbar wiedergeben, und damit das herbeizuführen, was heute so fehlt und durch keine Ausstellung zu erreichen sein wird, ein inneres Zusammenleben des Volkes mit seinen Künstlern.

Sie werden mir entgegengehalten, daß das alles ganz schön ist, daß aber der Pan doch gewiß niemals die Vermittlerrolle hierfür wird übernehmen können. — Der Pan von heute allerdings nicht; der ist seiner ganzen Anlage nach als eigentliche Massenpublikation nicht möglich und wird immer, wenn auch in weitem Sinne, das bleiben, was Herr Dr. Friedr. Lange in der Tägl. Rundschau von ihm sagte, ein Liebhaber-Pan. Aber schließlich, irgendwo muß doch einmal ein Anfang gemacht werden; lassen Sie doch erst diese 2000, die der Pan etwa für seine Sache gewinnen wird, sich immer mehr und mehr für den Gedanken erwärmen; lassen Sie in ihnen die Überzeugung erst sich befestigen, daß die Künstler hier einen richtigen Weg einschlagen, der sie wieder in lebendige Fühlung mit dem Volk zu bringen verspricht; dann wird schon ein gutes Stück Weges zurückgelegt sein. Und dann: Sie wissen, wie vor einigen Jahren Thoma mit der Absicht sich trug, Massenabzüge von seinen herrlichen Lithographieen machen zu lassen und diese zu einem Preise ins Volk zu bringen, der keinem Arbeiter zu hoch gewesen wäre; Sie wissen auch, daß dieser Plan damals nicht zur Ausführung gelangte; und sehen Sie, da könnte der Pan vielleicht einmal einsetzen und wenn es in 10 Jahren gelungen wäre, dem deutschen Volke seinen Thoma zu schenken, so wäre damit ein gewaltiges Stück Kulturarbeit vollbracht. — Dem Stich, der Radirung, besonders auch dem Holzschnitt und der als Technik am einfachsten zu handhabenden Lithographie sollten unsere Künstler ihr Interesse und ihre Arbeit wieder vermehrt zuwenden, und ich meine, es wäre ein guter Dienst, den Sie der Kunst erweisen würden, wenn Sie unsere Künstler immer wieder daran erinnerten, daß es eine Stätte jetzt gibt, wo alle solchen Bestrebungen freudige Aufnahme finden, und wenn Sie immer von neuem ihnen zuriefen: Seht unsere großen Deutschen an — und an Ludwig Richter haben wir ja ein Beispiel, das noch in lebendiger Erinnerung aller lebt — wie sie dem

Digitized by Google

Volk sich mitgeteilt haben, wie sie dem Volk reiche Schätze gegeben haben, nicht durch ihre Bilder, sondern durch ihre intimen Zeichnungen, durch ihre Stiche und Schnitte; baut auf diesen Grund weiter, lehrt Euch Eure Holzschneider an, daß sie auch anderes schneiden lernen, als die unglücklichen und stilwidrigen Nachahmungen der Photographie; kauft Euch Steine, auf denen Ihr Euren eigensten Gedanken den unmittelbarsten Ausdruck geben könnt und verschafft Euch damit Eingang in die Häuser aller Kunstliebenden; weckt und erweitert auf diese Weise das Verständnis für all das Schöne und Neue, das Ihr aus Eurer Welt uns mitzuteilen habt; dann wird die Zeit einer wahren Wiedergeburt der Kunst nicht mehr fern sein, in der Volk und Künstler sich wieder eins fühlen werden.«

Mit diesen Worten tritt der Herr Einsender für das ein, wofür der Kunstwart eingetreten ist, so lange er lebt, also seit bald acht Jahren — wir haben deshalb wahrlich keinen Grund, ihm zu widersprechen. Aber wie ein unfreiwilliger Spott wirkt es, daß er die Förderung derartiger Bestrebungen vom Pane verlangt, von diesem Salon- und Atelierblatte, dessen erstes Heft mit solchem Inhalt nie hätte zu Stande kommen können, hätten dort die redigierenden Herren auch nur ein Quintchen Verständnis für das gehabt, was Volkskunst ist.

Kunsthandwerk.

• **Vom Imitationsjammer** singt wieder einmal Hans Schliepmann. „Wir leben in einer gesegneten Zeit", spottet er in der „Tgl. Rundschau", „die Erfinder sorgen dafür, daß jeder Lump wie ein Fürst erscheinen kann; es leben die Surrogate! Da ist mir soeben ein Anpreisungsheft einer süddeutschen Firma zugegangen, die ein neues Baumaterial erfunden hat, eine Art in der Masse gefärbten Putzes. Ich habe den Stoff nicht gesehen und nicht geprüft. Nach dieser Richtung aber hätte die Erfindung auch nur für Fachkreise Interesse. Aber es scheint mir in den Rahmen einer Tageszeitung zu gehören, auf eine typische Erscheinung zu verweisen, die hier wieder ganz herrlich zu Tage tritt. Es wird hier nämlich besonders angepriesen, daß der neue Stoff sich ganz auszeichnet zur — Nachahmung von Ziegelverblendung eigne! Farbe und Korn entsprächen ganz dem Backstein; man brauche also nur Fugen nachträglich mittels besonderer Werkzeuge, die die Fabrik natürlich ebenfalls dienstfertig und menschenfreundlich gleichzeitig zur Benutzung anfertigt, in die geputzte Fläche zu ritzen, diese Fugen mit heller Farbe anzustreichen — und siehe! — für ein Lumpengeld würde man einen schäbigen Putzbau in einen edlen Ziegelrohbau verwandeln können! — Es ist mir gar nicht zweifelhaft, daß die Pfuscherbande unserer Bauunternehmer ohne Befähigungsnachweis mit Begierde nach dem »einem lebhaft gefühlten Bedürfnisse abhelfenden« Surrogat greifen wird; sehr zweifelhaft aber, ob mein lieber Freund Robert Mielke eine Wiederbelebung der Bauernkunst und ob irgend ein Ehrlicher einen Aufschwung unserer Architekturentwicklung von der Erfindung dieses Putzes an datieren wird. Ich werde mich daher auch schwer hüten, durch Nennung des neuen »Baumateriales« und der Firma für diese Volkswohlthäter Reklame zu machen. Aber ist es nicht bezeichnend für den Geist unserer Zeit, daß unsere Erfinder mit Vorliebe — denn dies ist nur ein Fall unter vielen! — ihre Zeit und ihren Witz dazu verwenden, Surrogate zu erfinden, das heißt in ehrlichem Deutsch, zu betrügen, wenigstens das Auge zu betrügen? — — Ich überlasse es den Lesern, zu entscheiden, ob es mehr den »urpraktischen Sinn« der Erfinder oder das skrupellose Geldmachebedürfnis der Fabrikanten oder aber — die Sucht zu blenden und das schlaffe, verworrene Gewissen des »ehrlichen Deutschen« bezeichnet. Die traurige Betrachtung, die man auf Grund eines umfangreicheren, leider aber nur allzusehr am Wege liegenden Erfahrungsstoffes auf diesem Gebiete über das Volk der Dichter und Denker anstellen könnte, lasse ich ungeschrieben um der Wenigen willen, die sich darüber noch zu entrüsten vermögen und deshalb Hand anlegen wollen, solcher Verlotterung des Empfindens entgegenzutreten."

Inhalt: **Das Stillleben.** — **Rundschau.** — Dichtung: Verlegertitel. — Schöne Literatur. — Theater: Müller Gutenbrunn über das Raimundtheater. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. Operetten und Hoftheater. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. Kunstliteratur. Die Volkskunst und der Pan. Kunsthandwerk: Imitationsjammer.

Kunstwart-Anzeiger.

In unterzeichnetem Verlage erscheint:

Hermann Heiberg's Werke

in Lieferungen.

I. Serie compl. in 80 Lfgn. à 40 Pfg.

Der interessanteste, vielseitigste, spannendste Romanschriftsteller ist jetzt Hermann Heiberg. Seine Werke sollten den Ehrenplatz in der Bibliothek jeder deutschen Familie erhalten.

INHALT:

Eine vornehme Frau.
Die goldene Schlange.
Die Spinne.
Der Januskopf.
Menschen unter einander.
Kay's Töchter.
Apotheker Heinrich.
Schulter an Schulter.
Novellen etc.

Verlag: Wilhelm Friedrich, Leipzig. (46

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etablirt 1869.) (47

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen**, gratis und franko von **G. Brogi**, 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.
Ergebenst
22) **Albert Neuhauser.**

Digitized by Google

1895

München.

Jahresausstellung (80
von Kunstwerken aller Nationen
Im kgl. Glaspalast
vom 1. Juni bis Ende Oktober.
Die Münchener Künstlergenossenschaft.

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's Repetier-Mechanik
prämiiert
Franz Lindner,
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.

Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden Künstlern anerkannt
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
H. Meyer Nwe
Lederhandlung, Braunschweig.

LUTZOW, C. v.,
Die Kunstschätze Italiens
in geogr.-histor. Uebersicht. Mit 51 prächtigen Radierungen und 360 schönen Holzschnitten. Fol. Stuttgart 1884. *Reicher Orig.-Pracht-Einband. (Bei Erscheinen M. 100.)* Liefert *in tadellos neuen Exemplaren,* solange der Vorrat reicht, *zu M. 40.*
Oskar Gerschel,
Buchhandlung und Antiquariat.
Stuttgart, 16 Calwerstr. 16.

1794
GEGRÜNDET

R. I. & S. Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN
HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Neue Mal- und Brandvorlagen
(Zwei Hefte enth. je 6 Blatt u. je 6 Pausen dazu Größe 36/49 cm. Preis pro Heft 6 M.)
sehr **practisch, schön** und **vielfach** verwendbar, **einzig in ihrer Art,** empfiehlt **G. A. Noll, Halle a/S. 2. Specialgeschäft** für **Malerei, Holzbrand-** und **Kerbschnitz-**Arbeiten. Illustr. Preisliste gratis und franko. (25

K. M. SEIFERT
DRESDEN, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Ständerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.
Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.
Aparte kunstgewerbliche Gegenstände f. Zimmerschmuck u. tägl. Gebrauch.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Loffen in München, Finkenstraße 2, Eingang Wittelsbacherplatz.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

20. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Erziehung zur Freude.

Auch eine „Umsturzvorlage".

Unser Jahrhundert hat mehr die Irrtümer als die moralischen Quellen der Irrtümer weggeschafft. Unser grauer Staar wurde nicht mit der Staarzange operiert, die ihn aus dem Auge zieht, sondern nur mit der Lanzette, die ihn auf den Boden des Auges hinabdrückt. Bei der kleinsten heftigen Bewegung kann ihn ja der Teufel wieder oben haben."

Ist es trostreich oder ist es kläglich, daß dieses Gleichnis nicht nach der großen „Umsturzdebatte" im Reichstage von 1895, sondern vor etwa achtzig Jahren von Jean Paul geschrieben ist? Und wie kommt es, daß der weltabgewandte Phantast, für den wir Jean Paul nach seinen kaum noch genießbaren Romanungetümen zu halten geneigt sind, in der Erfassung der Kernfrage unserer sozialen Bestrebungen so unendlich viel weiter geblickt hat, als fast alle unsere modernen Politiker?

Wie anders, als weil Jean Paul eben ein Dichter und deshalb ein Kenner des Menschenherzens war, während unsere Parlamentarier mit verschwindend wenigen Ausnahmen zwar Zahlen und Paragraphen kennen, aber keine Ahnung von Seelenkunde, von der Fähigkeit haben, sich in anderer Empfindungen hineinzuversetzen.

Sie rechnen, als ob sie Puppen zu regieren hätten, nicht Wesen mit eigenem Willen und eigenen Wünschen: der Paragraph stimmt, die Menschennatur muß umkehren!

Wer sich nicht dem Streckbett einer Partei anbequemt, wer nicht mehr blindgläubig auf alles das schwört, was man ihm in der Schule und später in der Zeitung in klapperigem Magisterton als das unfehlbar Wahre für der Menschheit Wohl angepriesen, der fühlt, daß unsere Zustände an allen Ecken vermorscht und greisenhaft sind. Er fühlt es am meisten an dem trübseligen und verbitterten Fanatismus, mit dem die Quacksalber von rechts und links der kranken Gesellschaft ihre Allheilmittel anpreisen; denn Fanatismus ist stets das Zeichen von Beschränktheit und Unkraft, ist der wütende Versuch der Ohnmacht, sich der dunkel empfundenen Gewalt der Logik und der Thatsachen gegenüber durchzusetzen.

Und wo nicht der Fanatismus herrscht, da lebt ein sonnenloser, hoffnungsloser, kleingläubiger Egoismus, der den schäbigsten Spatz so krampfhaft fest in der Hand hält — weil er verzagt, jemals eine Taube zu erhaschen und doch auch vom kläglichsten Besitz nicht lassen mag —, daß er eines Tages auch noch den armen Sperling in den Fingern erwürgt haben wird.

Der Kampf für das Bestehende ist zumeist kaum minder widerwärtig, als der gegen das Bestehende. Er wird nicht mit der Zuversicht geführt, daß das Bestehende gut sei, sondern nur in der Furcht, daß die Zukunft auch nichts Besseres als das Jetzige bringen könne, daß das eigene Ich aber leicht in dem verkürzt werden könnte, was es sich gewöhnt hat, als ihm gebührend zu betrachten.

Digitized by Google

Gehen aber die „Umstürzler“ mit wüstem Fanatismus vor, ist auf ihrer Seite Rohheit und Haß und der Aberglaube an einen Normalmenschen, das einzig brauchbare Baumaterial für eine Gleichheitsgesellschaft, so herrscht auf der anderen Seite das Schema kaum minder kläglich, der Geist der Knechtlichkeit, des Strebertums, des Assessorismus und des verknöcherten Philologentums.

Das gemeinsame Kennzeichen dieser Genossenschaft ist der Mangel jedes höheren Zweckgefühles; es fehlt jeder andere Maßstab zur Bewertung von Dingen und Thaten, als der der beschränkten Ichsucht. Was so einer thut, ist wertvoll, weil er es thut; das ist Grund genug; er sucht keinen anderen, also auch keinen anderen Endzweck. Es ist dabei nur „allotropische Modifikation“, ob sich diese Spinnenseelen aufgeblasen gebärden wie ein Corpsstudent neuester Patentrüpelei, der aus seinem bunten Band die Ueberzeugung saugt, schon allein durch seine „Satisfaktionsfähigkeit“ der Menschheit mehr als genug gethan zu haben, sie also schuhriegeln zu dürfen, — oder ob sie sich in ihre dunkelste Netzecke verkriechen und mit hartköpfiger Bescheidenheit irgend eine verpruzelte „Spezialität“ pflegen. Sie dekretieren sich ihren inneren Wert selbst, und so glauben sie, auch der Welt dekretieren zu können, was ihr wertvoll sein soll oder nicht. Die Welt hats zu glauben, und wenn sie's nicht glaubt: wehe ihr! So wird Dekret auf Dekret erlassen, der Bannfluch geschleudert, der Bakel geschwungen, die Gesellschaftsvehme verhängt, ganz nach den zufälligen Machtmitteln; und man meint, es würde helfen — da man sich selbst so hübsch den Dekreten der lieben Ichsucht fügt.

Die „Bestie da unten“ aber, der man den unglückseligen Stimmzettel in die Faust gedrückt hat, glaubt nun einmal nicht mehr an die patriarchalische Knute, und wenn man sie zu Paaren in Dutzende neugebauter Kirchen triebe; sie folgt nicht mehr einem „Contenti estote, begnügt Euch mit Eurem Kommißbrote“, denn sie sieht die Lumperei auf Gummirädern einherkutschieren und weiß, wie oft sich der Schweiß ihrer Stirnen für ihre Brodherren in Champagner verwandelt; sie wagt einfach zu sagen: das ist weder vernünftig noch „christlich“, wie Ihr da oben in Eurem christlich sein sollenden Staate uns glauben machen wollt. Wenn wir nicht auch für unserer Kinder Leben zu sorgen hätten, so möcht' es ja mit dem „zukünftigen Leben“ gut sein, doch so .... Die Froschperspektive ist eben eine andere, als die Vogelperspektive. Und wenn nur auch die Vogelperspektive nicht so oft die des Vogels Strauß wäre! Werden die Schäden geringer, wenn man verbietet, auf sie zu deuten, damit sie nur heimlich weiterschwären? Glaubt man nur einen Proletarier, ja auch nur einen ruhigen „kleinen Mann“ von Vergleichen zurückzuschrecken, wenn man mit gesinnungstüchtigem Augenverdrehen und sattem Magen die „wachsende Begehrlichkeit der unteren Klassen“ brandmarkt?

Es ist geradezu eine Verruchtheit, sich auf solche Weise mit dem Ringen des wirtschaftlich Schwachen abzufinden. Gewiß, der Proletarier und der „kleine Mann“ dazu richten ihre Wünsche meist auf Dinge, die der Rohheit, dem Rassenverfall und der Volksverderbnis Thür und Thor öffnen; aber wer lehrte sie, den lebendigsten aller menschlichen Triebe, das Streben nach Glück und Verbesserung der eigenen Lage, auf Edleres zu richten, wer gab ihnen auch nur Raum dazu?

Wenn es nicht herzlosestes Niedertreten der Seelen des Geringen ist: was anderes als eine bodenlose Unkenntnis der menschlichen Natur kann es sein, die zu dekretieren wagt: seid zufrieden mit eurem Elend und laßt euch nicht beikommen, Genüsse zu suchen. Wollt nicht höher hinaus. Wehe euch aber gar, wenn ihr begehrt, was wir genießen!

Gewiß, der Nachdenkliche könnte ja sogleich wieder fragen: was genießt Ihr denn, Ihr Eiferer gegen die „Begehrlichen“? Seid Ihr denn wirklich um eure Genüsse zu beneiden? Von wem lebt die Unzucht, der Wucherer, der professionelle Spieler? Welch eine Kunst blüht in Euren Theatern, Konzerten, Ausstellungen? Vor allem: welche Ideale erfüllen Euch mit dauerndem Hochgefühl? —

Ist nicht jede Anschlagsäule der Großstadt ein Dokument Eurer Genußverwilderung und ein Pasquill auf die niederträchtigste Moralverlogenheit, die sich hinter den Worten Theaterzensur und Sittenpolizei als Beschützerin des sogenannten christlichen Staates breitmacht? Gibt es ein flammenderes Zeugnis für die Verrottung der Empfindungen unter der Macht des Kapitalismus, als die Thatsache, daß dort, wo jener die herrlichsten Siege zu feiern schien, während der Weltausstellung in Chicago, zwar an hundert Tingeltangel, aber nicht ein einziges klassisches Stück zu sehen war? Ist das etwa eine Folge der „internationalen Umsturzbestrebungen“?

Und habt Ihr ein Recht, über den Niedergang der Kunst und Literatur in Köllerscher absoluter Unwissenheit zu sprechen, die Ihr — Beweis die Buchhändlerbörsenberichte! — Eure Kenntnis der gedruckten Buchstaben lediglich durch die Vertilgung Eures Parteitageblättchens aufrecht erhaltet? die Ihr allein schon durch Eure Kleidung beweist, daß Euch jeder ästhetische Sinn fehlt? die Ihr Böcklin und Wagner Jahrzehntelang verhöhntet und Mascagni, Ludolf Waldmann, Nathan Sichel, Julius Wolff und Oskar Blumenthal zu Euren Gemütsveredlern machtet?

Digitized by Google

Oder verlangt Ihr nun von dem Kleineren, daß er die Einsicht von der Hohlheit Eurer Freuden habe, die Ihr selbst nicht besitzt? Und könnt Ihr nicht an Euch selbst ermessen, daß Ihr wirklich bereits die stumpfsinnigen Freuden braucht, weil das tägliche Hasten und Drängen im Frohndienste des Kapitalismus Eure Nerven so sehr aufgebraucht hat, daß sie den Aufschwung zu einer wirklichen Seelenthätigkeit nicht mehr zu leisten vermögen? Für den Mittellosen bleibt zuletzt der Schlaf der einzige unschuldige Genuß; soll er nach der freudlosen mechanischen Thätigkeit an der Maschine seine Geister überhaupt nur noch wachhalten, so braucht er künstliche Reizmittel. Und — bedenkt es immer und immer wieder! — das schlimmste Reizmittel ist nicht einmal der Alkohol, sondern der Haß, der Haß, den das Prassen der Reichen schürt, den die Aufwiegler nur allzuleicht zu erregen und zu benutzen wissen und den kaum einer an der Wurzel zu fassen wagt, indem er hinabsteigt und Menschenliebe, soziale Gerechtigkeit zur Wahrheit macht!

Die nur gepredigte Menschenliebe des offiziellen Christentums wird — habt doch endlich den Mut, es auszusprechen! — immer nur diejenigen zufrieden machen können, die niemals unzufrieden werden könnten, weil sie die geborenen Stillen im Lande, die geborenen Dulder und „geistig Armen" sind. Wer sich Hammer fühlt und nicht Ambos — und es braucht keines Regierungsratstitels dazu! — der wird die Lehre von der Gleichheit aller Menschen weit eindringlicher empfinden, als die von der Verachtung dieser Welt; wenn er friert, wird er weit eher der zween Röcke seines Nächsten gedenken, von denen immer nur gesprochen wird, als daß er sich selig preist um seines Duldens willen, und so wird gerade der, der als ein starker Wille zu fürchten ist, wenn er schlecht geleitet wird, ein „Unzufriedener" werden. Ueber den schreienden Widersprüchen, die sich zwischen Jesu Lehre und unserer heutigen Gesellschaft ergeben, die der Arme an seinem Leibe, also mit weit mehr persönlicher Erbitterung empfindet, als man gemeinhin glaubt, kommt er gar nicht erst zu der Vertiefung in echte Religiosität, die allerdings läutert und erhebt, aber nur, wenn sie eigenes Erlebnis geworden ist. Kann sie das beim Arbeiter werden, da sie schon unter den Gebildeten so selten ist? So selten besonders noch um deswillen scheint, weil der innerlich Religiöse die tiefste Scheu trägt, sein Heiligstes auf den Markt zu tragen, gar erst es in Scheidemünze umzuwandeln, um praktische Zwecke damit zu erreichen. —

Wird man die Menschen niemals nehmen, wie sie sind, und sich immer wieder einbilden, starke Willen mit einem holden Eiapopeia einschläfern zu können? Werden wir immer wieder vergessen, daß wir mit trotzigen, verbitterten und obenein noch mißleiteten Naturen zu rechnen haben, wenn wir die Unzufriedenen zu uns herüberziehen wollen? Das aber zu thun, nicht sie zu „zerschmettern", wäre doch die Pflicht einer Gesellschaft, die sich zu Christus bekennt. Aber nicht nur Christenpflicht wäre es. Viel allgemeiner ist es Vernunftpflicht. Gewalt erzeugt Gewalt. Alle Gewalt aber geht in ihren Wirkungen über ihr Ziel hinaus. Sie zerstört fast so viel, wie sie ausrichtet. Und wenn die Gegensätze unserer Zeit sich so verschärfen, daß ein friedlicher Weg abgeschnitten wird, wenn es zu einem Ringen um die Gewalt kommt, so darf man sicher sein, daß nach diesem Ringen der Ueberlebende auf nichts als die rauchenden Trümmer unserer gesamten Kultur blicken würde.

Man könnte schier versucht sein, diese Kultur für untergangsreif zu halten, wenn man in vorstehender Weise die Hauptzüge des allgemeinen Welttreibens zu einem Bilde ohne Schminke zusammenfaßt. Glücklicherweise aber erstehen hier und dort schon die Keime neuen Lebens, und es regt sich an gar manchem Orte wie neuer Frühling in den Seelen.

Ganz ersichtlich ist die Zahl der Mutigen und Einsichtigen im Wachsen, die eine Erneuerung unserer vielfach greisenhaften Kultur für möglich, ja für eine Gewißheit halten, die es nicht nur für eine unabweisbare Forderung zum Schutze unseres wertvollen Kulturbestandes, sondern auch für eine beglückende Aufgabe erachten, eine Reformation von innen heraus, nicht durch ewiges Bepflastern schwärender Wunden durch klägliche Notgesetzlein, vorzunehmen. Die staarkranke Linse muß entfernt, nicht hinabgestoßen werden, wie Jean Paul sagt. Wir müssen selbst wieder klar sehen lernen. Nur eine Reformation des Geistes führt zu einer Reformation unserer sozialen Zustände.

Nur durch ein offenes Eingeständnis unserer Fehler, und nur durch unbefangenes Eingehen auf die seelischen Zustände der „Unzufriedenen" und ihre geistigen Bedürfnisse können wir eine solche Reformation anbahnen, und deshalb hielt ich es für nötig, als ein neuer Zeuge ohne Rücksicht nach rechts und links davon zu sprechen, welch ein erschreckender Mangel an Menschenkenntnis in Kreisen herrscht, die „von Rechts wegen" zu jener Reformation berufen wären. Noch immer ist der Untergrund ihres Strebens, gleich dem der Römlinge, die Masse des Volkes durch irgend eine große Suggestion dumm und gefügig machen zu wollen.

Gewiß, das war das leichtere Mittel; — und es wird auch andererseits nicht gelingen, alle Menschen gescheidt zu machen; wenigstens können wir jener

Digitized by Google

fernen Zeit den Ausbau ihrer idealen Verhältnisse füglich selbst überlassen und vorläufig die Hirngespinste menschenunkundiger Ideologen ruhig von uns abweisen. Aber Christentum und allgemeines Stimmrecht haben die Möglichkeit untergraben, den Besitzlosen zu überzeugen, daß er auf Rechte überhaupt zu verzichten habe, vor allem, daß er kein Recht zum Weiterstreben, zum Wünschen, kein Recht auf Freude habe!

Freude und Freudigkeit aber — an sie zu denken, hat unsere aufgeregte Zeit „keine Zeit" gehabt. Ueber dem Suchen nach den Mitteln hat sie das Ziel vergessen. Denn das Ziel des Menschen ist Freude, Befriedigung. — Freudigkeit aber ist zugleich der sicherste Weg zu jedem Ziele.

Aber echte Freude, nicht „Vergnügen" in unserem landläufigen Sinne. Und zu dieser Freude müssen wir erziehen. Schlimm genug, daß wir solange den lebendigsten Trieb unserer Seelen führerlos alle Irrwege nach Befriedigung durchsuchen ließen, daß eine finstere Bigotterie die Freude solange als Sünde hinstellte, bis sie zur Sünde ward, da sie ihre Ehrlichkeit verlor und heimlich und ohne Wahl das Verbotene genoß, — wobei meist im Verbotensein der einzige, freilich tief in der menschlichen Natur und in ihrem Freiheitsstreben begründete Anreiz lag.

Gilt es nun aber, weiter das Volk zu echter Freude zu erziehen, so kann das nur heißen, ihm den Wert jener Freuden zu erschließen, die zur inneren Freudigkeit führen. Es hat praktisch gar keinen Wert, ihm die Verderblichkeit anderer „Vergnügungen" und Genüsse zu predigen. Kann es die besseren nicht selbst kosten, so wird es aus eingeborenem Triebe zum Genießen nach den schlechteren drängen, zumal sie der Neid ihm begehrenswerter erscheinen läßt, so lange die Besitzenden in solchen Genüssen schwelgen.

Freude ist erhöhtes Gefühl seiner selbst. Echte Freuden sind die, welche wir nicht mit einem späteren Verlust unseres Selbst zu erkaufen brauchen, wie den Rausch, den Wahn, denen die Ernüchterung, der Kleinmut der Enttäuschung folgen. Die größte Erhöhung des Daseinsgefühles aber erlangen wir, wenn wir die Fesseln des Ichs schwinden fühlen, wenn wir uns eins fühlen mit unseren Mitmenschen, mit der Natur, — mit Gott. So mündet echte, höchste Freude in Religiosität. In eine wunschlose, dogmenlose Religiosität vielleicht; aber ich behaupte kühnlich: in die höchste! Der Gottesbegriff, zu dem wir aus Furcht, Leid und Ohnmacht gelangen, ist enger als derjenige, den uns die höchste Freude: Bewunderung und tiefstes Erfassen der Welt, erschließt.

Aber ich deutete schon oben an: diese Religiosität muß erlebt werden. Jeder muß sich dazu seinen eigenen Weg bahnen, alle Erziehung kann nur die Richtung dazu andeuten und helfen, daß wir nicht als Sklavenseelen Gott suchen.

Haben unsere Erzieher diese Aufgabe klar erkannt und haben sie sie durchzuführen gesucht? Haben sie daran gedacht, uns zur Freude zu erziehen?

Ich vergegenwärtige mir das Wehe der Schulmeisterseelen über meine bloße Forderung einer solchen Erziehung und schließe lachend daraus, daß, wenige „ungeeignete Pädagogen" ausgenommen, unsere Erzieher die Freude für den größten Störenfried ihrer gesegneten Methode halten. Sie erziehen zur Pflicht, zur Disziplin, zur „allgemeinen Bildung", die für das Gymnasium noch zu dem Spuk der „formalen Bildung fein überdestilliert wird, und was ohne Phrasenmäntelchen heißt: sie erziehen zum — Examen." Und daraufhin faßt denn auch meist der junge Gebildete seine Schulpflicht auf. Erinnern wir uns doch unserer eigenen Drillzeit: für den Lehrer arbeiteten wir meist, nicht für uns. Jede Eselsbrücke ist ein Zeuge davon.

Ich habe als Assistent an der technischen Hochschule Dutzende von Abiturienten in einer Disziplin des von ihnen erwählten Berufs unterrichtet und habe immer wieder die trübselige Erfahrung machen müssen, daß selbst die der Schuldisziplin endlich Entsprungenen immer wieder nur an das Examen, diese unselige deutsche Nationalkrankheit, dachten, nicht daran, was sie für ihr ferneres Leben erwerben wollten. Aber kann man den Jünglingen anrechnen, was die verbohrte Methode verschuldet hat?

Was wir uns als Kinder mit behaglichem Gruseln erzählten, daß einem Kautschukmann erst sämtliche Knochen für seinen Beruf gebrochen werden müßten, das geschieht in gewissem Sinne jeder armen Kinderseele, die plötzlich in der Sexta eine erste Morphiumeinspritzung „formaler Bildung" erhält, die all ihre drängenden fröhlichen Wissenstriebe einschläfert und sie gefügig macht für die „Pflicht" und die Disziplin im Sinne des Schulmeisters.

Ist denn „Pflicht" wirklich nichts anderes, als „gerade das thun müssen, was mir absolut zuwider ist", und „Disziplin" nichts als Kadavergehorsam?

„Auf daß sie das mit Freuden thun und nicht mit Seufzen", sagt selbst die Bibel. Und das kann, das muß erreicht werden, um freudige Menschen zu erziehen, die freiwillig Pflichten erfüllen, und welche Disziplin halten, sobald es nötig ist. Das gäbe keine Lockerung aller Verhältnisse, aber eine verstandesgemäße Unterordnung.

Von der Disziplin später noch Einiges. Zunächst aber die Frage: Ist es denn nun so schwer, zur Freude und mit Freude zu erziehen?

Schwer nur insofern, als es freudige Seelen als Erzieher verlangt. Wer in Aktenbergen seine

Digitized by Google

Maulwurfsarbeit tagaus, tagein mit brummiger Selbstgenügsamkeit verrichtet, wer mit hämischem Blicke die Weisheit bestätigt sucht, „des Menschen Trachten ist verderbt von Grund aus", oder wer in magisterlicher Unnahbarkeit über der Jugend stehen zu müssen glaubt: der wird solche Aufgabe nie erfüllen können.

Wer aber davon überzeugt ist, welch hoher, beseeligender Beruf ihm zugefallen, welche Schätze in jedem Kindergemüt verborgen liegen, wer noch mit der Jugend zu empfinden vermag, der muß es fühlen, daß es keinen leichteren, weil gar keinen natürlicheren Weg giebt, alle jene Schätze aufzuschließen.*

Man muß jede Erinnerung an die eigene Jugend verloren haben, man muß niemals selbst das größte Erdenglück, Kinder zu besitzen, empfunden haben, um vergessen zu können, wie jede junge Seele nach geistiger Befruchtung dürstet. Wäre denn sonst zu erklären, wie es möglich ist, daß die Menschheit, trotz aller Erziehungsthorheiten von der Wiege an, nicht noch mehr Ausschuß hervorbringt? Den Wissensdrang, den heißen Bethätigungseifer eines Kindes muß man systematisch unterbinden, um ihn in beschränkten Unterthanenverstand zu wandeln, der für uns denselben Reiz zu haben scheint, wie die Klumpfüße der Chinesinnen für die Söhne des Reiches der Mitte. Ist's auch nicht menschenähnlich, so doch „vornehm".

Man braucht nur zu wecken, was in jeder Seele schlummert: den Trieb zur Bethätigung, zur Ergründung, zur Bewunderung, um glückliche Menschen zu erziehen.

Freilich, diese Aufgabe kann die Schule allein nicht lösen, selbst wenn sie die Einsicht dazu hätte. Mit dem ersten kindlichen Spiel beginnt diese Erziehung, wie denn überhaupt die Erziehung des Hauses immerdar die fester haftende, wirkungsvollere sein wird. Die Eltern aber fehlen hier zumeist noch mehr, als die ärgsten Schulmeister. Entweder wird die Strenge oder die Liebe übertrieben.

Alle Strenge sollte nur den Zweck haben, die Kinder zu Herren über sich selbst, nicht zu Sklaven fremden Willens zu machen. Gewiß, Kinder müssen sich in fremden Willen fügen lernen, der für ihr Unverständnis das ist, was das Schicksal für den Erwachsenen bedeutet. Doch so wenig ein vom Schicksal erdrückter Mann noch der menschlichen Gesellschaft zu nützen vermag, so wenig Gutes wird aus einem verängsteten Kinde.

Liebe nun aber ist allerdings das höchste Erziehungsmittel, zugleich ein höchster Erziehungszweck. Doch, wieviel sie auch von den Menschen im Munde geführt wird: sie ist für die meisten nur eine Vokabel, kein Besitz, keine Freude. Wenn irgendwo, so gilt es hier: difficile est satiram non scribere. Wie übt unsere Gesellschaft, die ihre „Religion der Liebe" durch Gefängnisandrohung heiliger zu machen sucht, das natürlichste aller Liebesgefühle, die Elternliebe? Wie Viele sind es denn, die in die jungen Herzen einen vollen Strom holder und dennoch bedachter Zärtlichkeit fließen lassen, die mit dem Kinde in Seligkeit Kind werden, um ihm in das junge Herz für Lebenszeit das Sehnen nach gleicher Seligkeit durch Liebe zu legen? Wie Viele wissen es, daß ein Kind durch einen liebevollen Blick zu lenken ist, sobald es die Eltern liebt, wie nur ein Kind zu lieben weiß, und daß es höchste Freude für ein in sorgender, verständiger Liebe erzogenes Kind ist, den Eltern etwas „zu Liebe zu thun?" Viele sind durch den Bakel ihrer Jugend zu dem Wahne geprügelt, man dürfe die Kinder durch Liebe nicht verwöhnen; wie Viele aber sind, die in den Kindern nicht lediglich die lästige Folge der Ehe sehen und die deshalb der Elternpflicht genügt zu haben meinen, wenn sie „alles an die Kinder wenden", um ihnen eine gute Erziehung durch Fremde zu geben? Es ist nicht zu viel gesagt: der zunehmende Verfall unserer „besseren Kreise" ist die Folge dieser Art von „Erledigung" der Erziehung durch Mietlinge, der Verbannung der Kinderstube in des Hauses äußersten Winkel!

Affenliebe freilich erzieht Weichlinge, Parasiten, die niemals lernen werden, selbständig zu sein. Ueberschüttet Eure Kinder mit raffinirten Spielsachen, droht ihnen gar beständig, daß sie nur ja nichts entzwei machen, und Ihr werdet sechsjährige Lebensgreise erziehen.

(Ein Schlußaufsatz folgt.)

Hans Schliepmann.

*) Anm. Ich weiß wohl, daß ich in den folgenden Andeutungen kaum Neues biete; die Bestrebungen zu besserer körperlicher Erziehung unserer Jugend, zur Einführung von Jugendspielen, Handfertigkeitsunterricht usw. nehmen erfreulichsten Fortgang. Es scheint mir aber immerhin wertvoll, alle diese Bestrebungen unter einen großen Gesichtspunkt zu bringen, eben unter den einer Erziehung zur Freude.

Digitized by Google

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

Gedichte von Leopold Weber. (München, Dr. E. Albert & Co.)

Meiner Meinung nach sind die besseren dieser Gedichte wenigstens Keime zu echten Gedichten — ich glaube damit immerhin ein Lob zu sagen. Es liegt Talent in ihnen, ganz gewiß, so viel Talent, daß ich's berechtigt finde, ihrer an diesem Orte zu erwähnen. Da ist jenes Streben nach ruhiger Vertiefung in eine Anschauung, das ich immer mit ganz besonderer Freude als etwas Verheißungsvolles begrüße, unverkennbar starkes Naturgefühl — und Persönlichkeit. Noch aber ist der Verfasser nicht recht dahintergekommen, was für ein Ding dichterische Sprache eigentlich ist. Er benutzt unser Deutsch nicht viel anders, als man's eben zu einer warm empfundenen Schilderung zu benutzen pflegt: unter treuer Verwendung all der wohlgelernten Redemittel, noch nicht aber echt dichterisch, noch nicht als aus den Tiefen des eignen Ichs wiedergeborenen Ausdruck, noch nicht daher andern gegenüber „suggestiv." Es geht vielen Lyrikern so und wohl nicht den schlechtesten, daß ihnen erst geraume Zeit nach dem Erstlingswerke die Erkenntnis von der wahren Sprachkunst aufgeht und dann gewöhnlich zugleich mit übertrieben starker Mißachtung ihrer Jugendgedichte. Besonders die ungereimten freien Rhythmen sind hier kennzeichnend für das Unfertige: ich glaube, Leopold Weber wird sich nach zehn Jahren davor hüten, ohne dringenden inneren Zwang in freien Rhythmen zu dichten, denn nichts ist schwieriger, nichts gelingt auch dem gottbegnadeten Sprachgenie seltener, als eine gute Hymne, während nichts leichter ist, als eine sogenannte in Nachfolgerschaft der Heineschen Nordseebilder. Denn während die sogenannten freien Hymnen auch fast all unsrer Jungdeutschen nichts weiter sind, als bequeme weil in gewissem Sinne formlose Ergüsse, ist die echte Hymne das Allerfeinste und Allerhöchste gerade der auf das strengste durchgeführten charakterisierenden Formgebung. Denn hier verzichtet der Lyriker auf die Hilfe überlieferter Rhythmen- und Reimfiguren, um eine Form zu bilden, die den besonderen Vorwurf gerade dieses Gedichts so bezeichnend ausdrücke, wie dies innerhalb der Gebundenheit durch Schemata nicht anginge. Seine Sprache hat also bis in das allerintimste jeder Seelenbewegung zu folgen und doch zugleich ein abgerundetes Ganzes zu schaffen, das als solches wieder den Vorwurf des Gedichts charakterisiert. Man wolle mit den eben genannten Nordseebildern Heines etwa Hölderlins „Schicksalslied" oder Goethes „Prometheus" vergleichen, um den weiten Abstand sofort zu empfinden. Echte Hymnen bilden ihre Formen nicht, wie ausgegossenes Wasser auf dem Boden ausläuft je nach der Menge und den Hindernissen zu einem so oder so begrenzten Flecken wird, sondern wie es aus einem Samenkorne (dem Stoffe) eine ganz bestimmte Pflanze gestaltet.

Susi. Eine Hofgeschichte von Friedrich Spielhagen. (Stuttgart, Engelhorn, geb. Mk. 1.50.)

Wenn man daran denkt, welchen Rufes auch die neueren Bücher Spielhagens noch immer bei vielen genießen und mit wie außerordentlich hohem Selbstbewußtsein dieser Schriftsteller erst jüngst wieder vom Romane als dem modernen Epos und — wenn nicht mit so zwischen seinen Worten — von sich als einem denn doch sehr beachtlichen Vertreter dieses modernen Epos gesprochen hat, so macht diese „Susi" hier einen wunderlichen Eindruck. Gewiß, Spielhagen versteht heute noch so zu erzählen, daß man ihm zuhören mag, aber von dichterischer Darstellung, von einem Mitleben-Lassen mit den Menschen und mit den Ereignissen ist bei ihm wenig die Rede. Was er uns erzählt, „bleibt immer was Erzähltes." Sehr hoch aber kann ich auch den schriftstellerischen Wert dieser unreinlichen Ehebruchsgeschichte vom Hofe nicht anschlagen, dazu dringt sie auch mit der verstandesmäßigen Besprechung nicht tief genug. Ich fürchte: trotz aller Geschicklichkeit, mit der da gruppiert, charakterisiert und geschildert ist, trotz aller „Technik des Romans" und trotz der anständigen Gesinnung, die, wie bei Spielhagen selbstverständlich, unlautere Mittel zum Effektmachen verschmäht, wird diese „Susi" mehr Leute des lieben Klatsches willen als wegen ihres dichterischen oder schriftstellerischen Wertes zu Lesern gewinnen.

Sigrun. Tragödie in fünf Akten von Karl Weitbrecht. (Stuttgart, Fr. Frommans Verlag.)

„Ein Drama, das nicht fürs bloße Lesen, sondern für die lebendige Darstellung auf der Bühne bestimmt ist, wird nie fertig, ehe es über die Bühne gegangen ist — wenn es überhaupt jemals ganz fertig wird." So haben die mancherlei Erfahrungen, die der Verfasser bei den Stuttgarter Aufführungen des vorliegenden Stückes machte, ihn zu Veränderungen und diese Veränderungen ihn zu diesem Neudruck seines zuerst in den „neuen Dichtungen" „Sonnenwende" veröffentlichten Werkes veranlaßt. „Sigrun" ist wert, auch gelesen zu werden. Wer über das „was ist uns Hekuba?" solchen alten Stoffen gegenüber hinauskommen kann, das oft genug recht flachsinnig gefragt wird, wer dem Atem der Leidenschaft auch lauschen mag, wenn keinerlei „moderne Probleme" dabei im Spiele sind, der wird sich in diese Jambentragödie voller Teilnahme versenken können, denn das Antiquarische darin tritt weit zurück hinter das Menschliche. Weitbrechts „Sigrun" ist ein heißblütiges Dichterwerk von Kraft und Ernst.

• **„Patriotische Dichtung."** Selbst ein so konservatives Blatt wie die Kreuzzeitung bekennt ihr Erstaunen über „Das hohe Lied vom Kaiser Friedrich III" von O. Benze von Benzenhofen. Ein paar Proben daraus. Das Eheglück des Kronprinzenpaares schildert der Sänger (übrigens dabei ein Blatt der „Verzauberten Rose" verballhornend) so:

„O süße Lust, wenn Mund an Munde hänget,
Und Denken, Fühlen, unser ganzes Sein
In einen Kuß, in einen Hauch sich dränget!
O namenlose, seelige Liebespein!
Ja! Gattenlieb, wen nie dein Netz umwunden,
Der hat des Lebens Reiz nie ganz empfunden."

Aber zwei Söhne sterben:

„Ach, jene Zeit war trübe und voll Pein!
Es konnten sich die Eltern nicht gewöhnen,
Daß zwei hinfort nur blieben von den Söhnen."

Die beiden Überlebenden wachsen heran. Der Ältere

Digitized by Google

„bereitet sich, mehr als seine Pflicht thuend, für sein schweres Amt vor",

„Prinz Heinrich aber hat die Flott erkoren
Und ist zum Admirale wie geboren."

Prinz Wilhelm vermählt sich, und bald

„Ein heller Jubel war im Land erklungen,
Als sich die ersten Enkel stellten ein;
Teilnehmend tönte es von allen Zungen:
Wie glücklich müssen die Großeltern sein!"

Die Greuel der Schlacht werden ausgemalt:

„Besät mit Leichen liegt das Schlachtenfeld,
Und furchtbar grollt das Brüllen der Kanonen,
Die kein Erbarmen kennen und kein Schonen.
Hier fliegen Arm und Beine auf den Haiden,
Zerfetzte Häupter herrenlos umher."

Der Kronprinz wird Kaiser:

„Begrüßt als Preußens König, Deutschlands Kaiser!
Ach, er ist krank noch immer, matt und heiser!"

Es mag ja auch Leute geben, denkt man, denen solche Poesie ans Herz greift, aber es überrascht doch wohl — daß sie im preußischen Unterrichtsministerium zu sitzen scheinen. Dieses nämlich hat die fragliche „Dichtung" zu hunderten von Abzügen aufgekauft und an die Leiter der höheren Unterrichtsanstalten mit der Bestimmung versendet, sie bei passender Gelegenheit als Prämien an würdige Schüler zu verteilen! Nach dem, was uns kürzlich im deutschen Reichs- und im preußischen Landtage an Unwissen und Verständnislosigkeit über literarische Dinge von den Regierungstischen aus vordemonstriert worden ist, sollte die Thatsache aber eigentlich nicht mehr überraschen.

Theater.

• **Über den Beifall im Theater,** — so schreibt unser Mitarbeiter Leonhard Lier in der „Deutschen Dramaturgie" — ist in jüngster Zeit nach den mannigfachsten Richtungen hin geurteilt worden. Verbote einzelner Theaterleiter, dem Hervorruf Folge zu leisten, gaben Veranlassung, nicht nur die Berechtigung dieser Verbote, sondern den Wert aller Beifallsäußerungen überhaupt zu prüfen. Es gewährt daher vielleicht einiges Interesse, die Meinungen mehrerer zwar nicht mehr lebenden, aber den Lebenden noch als Muster feiner künstlerischer und allgemein geistiger Bildung voranleuchtender Künstler zu hören. Sie waren nicht Zeugen allein, sondern Erzeuger der schönsten Blütezeit eines Theaters, das als klassische Kunststätte für immer einen besonderen Ruhm sich erworben hat, der Mannheimer Hofbühne unter der Leitung des Herrn von Dalberg, des unerreichten und wenig nachgeahmten Musters eines Hoftheaterintendanten. Dem von Dalberg eingerichteten Theaterausschuß *, dem außer dem Regisseur fast alle bedeutenden Schauspieler der Hofbühne angehörten, wurde unter anderen dramaturgischen Fragen auch diese zur Beantwortung vorgelegt: „Ist das Händeklatschen — oder eine allgemein herrschende Stille der schmeichelhafteste Beifall für den Schauspieler?" Es sind die Antworten von fünf Schauspielern bekannt, von Meyer, Rennschub, Beil, Iffland und Beck. Die Datierung der Antworten ist unsicher, doch fallen sie mit Bestimmtheit in die Jahre 1781—1789. Es mag genügen, die Äußerungen der drei letztgenannten Künstler zu zitieren. Beil erklärt: „Unstreitig ist der augenblickliche Wiederhall des Eindrucks, den der Schauspieler in das Volk gethan, wahrer Beifall zu nennen. Schmeichelhafter ist es, wenn der Schauspieler durch mannigfaltig gutes Spiel mit seiner Erscheinung den Grad der Stille bewirkt, daß die leisesten Modulationen und subtilsten Wendungen im Charakter nicht verloren gehen können. Bewährter ruhiger Beifall ist (neben dem strengen Richter des eigenen Gefühls) der Beifall des Mitschauspielers oder des Beobachters, der ganz mit dem Umfang des Talents, Tönen, Herz und Feuer des Schauspielers bekannt ist." Beck schreibt: „Beifall, Händeklatschen der Menge, die höchste Befriedigung des Ehrgeizes, ist zugleich der trüglichste Beweis von dem Werte des Künstlers. Der Seitenwege, diesen zu erlangen, sind so viele, und werden oft von Stümpern so usurpiert, daß ohne das innere Selbstgefühl, ohne das Lob des Kenners, der wahre Künstler oft mit Jenen gleichen Lohn erhält. Wie oft wird nicht laut geklatscht, wovon der bescheidene Künstler drei Viertel dem Dritten zurückgeben muß. Stille hingegen ist das schönste Unterpfand der Achtung des Publikums gegen den Schauspieler; die Zuschauer geben ihm hier gleichsam ihre Herzen in Gewalt; er wird Herr ihrer Empfindungen: er führt sie durch alle Labyrinthe der Leidenschaften; jeder Funke in ihm wird elektrisch, und die Begeisterung bringt dann Dinge hervor, die das tiefste Studium und alle theoretischen Kenntnisse nicht schaffen können. — Jedes Gute findet Beifall, aber daraus folgt nicht, daß alles, was Beifall fand, auch wahrhaft gut sein muß. Das falsch glänzende Spiel ist wie das falsche Gold; es glänzt wie jenes, hat aber keinen inneren Wert. Nur das wahrhaft Gute kann fortdauernde Stille beim Publikum erhalten, und so wie ungewohnte Handlungen im Leben unsere Aufmerksamkeit mehr reizen, so hat auch der mannigfache Schauspieler die ersten Ansprüche auf die geschärfteste Aufmerksamkeit der Zuschauer. — Beifall stört oft die Natur in der Darstellung. Es gehört zuviel Selbstverleugnung dazu, nicht einen kleinen Sprung über die Grenzen des Natürlichen zu machen, um eines lauten Beifalls gewiß zu sein. Stille hingegen hält den Künstler beständig in den Grenzen der Natur und des Geschmacks; er braucht nicht Getös mit Getös zu vertreiben, er ist gewiß, physisch und moralisch verstanden zu werden; sein Ideal ist ihm genug; nur der ist groß in der Darstellungskunst, der ganz das ist, was er sein soll. — Nicht jede Rolle ist hervorstechend, der allgemeinen Anerkennung wert; und doch ist's keine undankbare Arbeit, durch Fleiß und Hineinlegen sich angenehm zu machen; der Zuschauer empfindet schon, wenn er auch nicht laut zu erkennen gibt, und das Kennzeichen davon ist — Stille. — Ich muß noch zwei Arten des Beifalls bemerken, die ebenfalls nicht Folgen ästhetischer Darstellung sind, Aufmunterung und persönliche Achtung; so nützlich, so unentbehrlich erstere dem angehenden Schauspieler ist, so schädlich ist letztere dem beliebten Schauspieler. Jene ist der süßeste Sporn zum Fleiß, diese der erste Weg zur Vernachlässigung. Der Schauspieler, der in jeder guten Rolle des Beifalls seines Publikums gewiß ist, wird in dieser Überzeugung das bereits an ihm anerkannte Gute nur hervorzurufen brauchen, um seinen Kredit zu erhalten; dahingegen der Schauspieler, dem das Publikum nur dann seinen Beifall zollt, wenn es ihn seinen Wert in sich erneuern sieht, auf Mannigfaltigkeit und Eigenheit der Charaktere denken muß. Es ist mehr Verdienst, in hassenswürdigen Rollen recht von ganzer Seele gehaßt, als in edlen geschätzt, in gutmütigen geliebt

*) Näheres über diesen Ausschuß teilt W. Koffka in seinem Buche: Iffland und Dalberg (Leipzig 1865), mit.

Digitized by Google

zu werden. Abscheulich! und doch groß! sind hier zwei sehr verwandte Ideen. Kein Triumph ist größer, als der, den man erringt; keine Anerkennung süßer, als die vom Feinde. Ich fühle die tiefste Ehrerbietung gegen die versammelte Menge, aber ich verachte den Künstler, der durch kriechende Demut sich den Beifall des Publikums zu erwerben sucht. Das Werk muß den Meister ehren, nicht der Meister das Werk. Der billige Zuschauer muß doch den Künstler ehren, wenn er schon den Menschen nicht schätzen möchte. Der höchste Lohn des Schauspielers ist nun unstreitig die augenblickliche Überzeugung, ganz das gewirkt zu haben, was er wirken wollte; sie geschehe, auf welche Art sie wolle. Das französische Parterre hat eine sehr schmeichelhafte Methode, den Schauspieler seines Eindrucks zu überzeugen; unartikulierte Ausrufungen, die den höchsten Grad gegenwärtiger Empfindung ausdrücken, sind die untrüglichen Kennzeichen vollendeter Wirkung. Bei unserm Publikum würde der für vorlaut passieren, der auf solche Art seine Empfindungen ausdrücken wollte. Grabesstille in den Augenblicken der allgemeinen Begeisterung, und dann bei einem Erholungspunkt der allgemeine, mit Ausrufungen begleitete Beifall sind die Triumphlieder des glücklichen Künstlers."

Iffland schreibt: „Freunde, Ruf, Ehre — alles was ein Meisterwerk dem Schauspieler verschaffen kann, dauert gewöhnlich nicht so lange, als die Erschöpfung, welche dadurch bei ihm veranlaßt wird. — Aus einer Häufung von Staatsaktionen, aus Versen, deren Barbarei alle Harmonie verscheuchte, schuf Eckhof oft mit Verschwendung aller Seelenkräfte große Werke. Keine Leinwand hat sie uns aufbehalten. Kaum erinnert man sich der unschätzbaren Augenblicke, wo er in dem Zeitraum zweier Stunden eine Kraft die andere verdrängen, ein Feuer das andere verzehren hieß; und selbst in den Ruhepunkten der Natur uns es verbarg, daß die Maschine der Gewalt der Seele nicht ausdauern konnte. Er ist nun nicht mehr — und alles, was denen, die seine Werke zurückrufen möchten, langsam und traurig über die Disteln auf seinem Grabe entgegen hallt, ist: — Er war da! — Daher ist der augenblickliche allgemeine Beifall des Künstlers größter Lohn. Er soll sich darum nicht nur bemühen, er soll darnach ringen. »Wo Wahrheit ist, ist Beifall, wo Beifall ist, ist Wahrheit.« Wo Wahrheit ist, ist Beifall! Das ist denn wohl schon erwiesen und anerkannt. Aber wo Beifall ist, ist Wahrheit? Das scheint verwegen, unrichtig gesagt. Das ist sicher, hätte ich Glauben genug, diesen Satz ohne nähere Erklärung, wie er da steht, geltend zu machen, Helden und Heldinnen, von der Residenz bis zum Amtsflecken würden willfährig sein, mir eine unvergängliche Ehrensäule zu errichten. Aber so muß ich wieder verderben, was ich gut gemacht zu haben scheine. Das Händebewegen des Mannes vom sogenannten guten Ton, die Prädilektion für Schauspieler und Schauspielerinnen, die bestellte Kabale sind bei ihrer Einzelheit allezeit sehr vorlaut, und verraten eben dadurch, daß sie keineswegs Stimme der Versammlung sind. Nur des Volkes einstimmige laute Anerkennung vollendet aufgestellter Wahrheit — ist Beifall. — Beifall also ist es, was ich fordere, nicht Beitritt. Wo aber Beifall ist, ist Wahrheit. — Ob indeß der laute Beifall oder die Stille dem Schauspieler am meisten schmeicheln? — das hängt von der Art der darzustellenden Handlung ab, denn diese bestimmt die Art des Beifalls. — Ich will einige der Fälle anführen, wo die Stille nicht nur erforderlich, sondern wo schlechterdings Stille oder Unruhe die deutlich darthuenden Beweise guten und schlechten Spieles sind. — Bei jeder großen Handlung, jeder feierlichen Zeremonie, bei der Ankündigung, Entwickelung, bei dem Sprunge eines Charakters, bei Begebenheiten, wovon der Anfang eines Stückes Ahnung gab, bei diesem Allen ist die ganze Versammlung so zur Stille vorbereitet, oder gerät so sicher dahin, daß es nun nur von dem Schauspieler abhängt, ob er, und wie er davon Gebrauch machen will! — So lange der Schauspieler rezitiert, wenn auch mit Geschmack und Feuer, ist das Publikum nicht fixiert und fixiert ihn nicht; sobald er aber durch Nüancen, und die unzähligen Dinge, welche diesem abhängen, die Darstellung des Menschen zu Wege bringt, dann nimmt nach Maßgabe der Wahrheit die Ruhe zu, geht in Stille über — wird endlich feierlich — tot. Während deß ist der Zuschauer so in die Sache versetzt, daß er nicht an die Trefflichkeit des Künstlers denkt, bis das Bild verschwindet; dann hört der Traum auf — man erwacht — es erfolgt ein Athemzug, Stille, der Geist des Zuschauers hat sich von der Täuschung erholt — nun erfolgt der laute Beifall. Dieser Beifall aber, der dann erst erfolgt, wenn der Künstler bereits dem Zuschauer aus dem Auge ist, scheint mir deswegen der schmeichelhafteste zu sein, weil er dabei nichts, sondern sein Werk allein alles für ihn that. Darum sagte ich vorhin, das Bild verschwindet. Der Gegensatz ist, wenn man dem Zuschauer das Bild wegreißt, dann überholt der Ehrgeiz die Größe des Künstlers; er will noch gegenwärtig sein, wenn man ihn belohnt, daher führt er das Werk in seiner Trefflichkeit bis an die Spitze — hier bricht er ab, geht aus seiner Schöpfung, wird wieder er selbst; der Zuschauer wird erinnert, erwacht aus der Täuschung, erholt sich, und der Künstler ist noch gegenwärtig, da man ihn lohnt. — Manchmal spielen die Schauspieler mit falschem Feuer, sie rezitieren, und sind ohne Wahrheit, gleichwohl erhalten sie lauten Beifall. Aber es ist eine schlimme Sache mit diesem Beifall; er ist laut, aber nicht voll. Die guten Schauspieler haben dafür ein delikates Ohr. Es scheint ihnen, als ob der Zuschauer mit dem Künstler einen Handel, eines ins andere, das Mittelmäßige gegen das Vortreffliche gerechnet, geschlossen hätte, nun aber kontraktmäßige Zahlung auch für den unvollständigen Artikel leistete. Dieser Beifall — er hat etwas Hülfgebendes — Mitleidiges — man münscht ihn nie. — Der größeste, der echte Beifall hat im Augenblick seiner Äußerung bei dem Zuschauer nichts weniger zum Zweck, als die Belohnung des Schauspielers. Es ist ein Verlangen des Zuschauers, seine zurückgedrängten Kräfte zu erlösen. Verlangen nach Mitteilung des Gefühls, welches unter den Verhältnissen sich nicht anders äußern kann, als durch ein einfaches, lautes, für die Bedeutung anerkanntes Zeichen — Händeklatschen. Die Zuschauer belohnen also um so mehr, je weniger sie es in dem Augenblick wollen. Was sich sonst noch über die möglichen, billigen, nötigen, oder gemißbrauchten, unartigen Wege zum Beifall sagen ließe, gehört hier nicht her, sondern in das Kapitel von Rhythmus, Harmonie, oder in die Chronik der Bühnen, Schauspieler und ihrer Epochen."

Musik.

• Musikwissenschaft.

In dem Sammelbande „Zur Musik" von Philipp Spitta, welches Werk wir seiner Zeit im Kunstwart

Digitized by Google

besprochen haben, beginnt der erste Absatz also: »Die Kunstwissenschaft erfährt zur Zeit in weiten Kreisen der gebildeten Welt eine mindestens anzweifelnde Schätzung. Begreiflicherweise; denn sie ringt, wenige Zweige derselben ausgenommen, noch mit allen Schwierigkeiten der Anfängerschaft. Ohne den Rückhalt einer festen Tradition, schwankend in ihrer Methode und vielfach fragwürdig in ihren Resultaten, gilt sie selbst unter den Gebildeten mehr nur als ein Anhängsel anderer wissenschaftlicher Disziplinen, dem die Kraft fehlt, auf eigenen Füßen zu stehen.“

Gegen diese Ansicht Spitta's richtet nun, leider erst jetzt, Dr. Heinrich Reimann in der Leßmann'schen Allgemeinen „Musik-Zeitung“ einen polemischen Aufsatz unter der Überschrift „Musikwissenschaft.“

Aus Reimanns mehr aufbauender als einreißender Polemik, wie sie Punkt für Punkt auf soliden musikwissenschaftlichen Kenntnissen sich stützt, wird allerdings ein wesentlich anderes Bild von der Bedeutung und dem gegenwärtigen Stande der Musikwissenschaft aufgerollt.

„Man liest sehr häufig in neuerer Zeit, die Musikwissenschaft sei die jüngste der Wissenschaften“, so beginnt der Verfasser. „Wer das Gegenteil davon behauptet, möchte eher Glauben finden.“ Jene Äußerung gehörte, meint Reimann, ausschließlich dem Kreise der Schüler Spittas an. Der unbefangene, fachgebildete Leser der schiefen Worte, die, objektiv betrachtet, jeder Begründung entbehren, dürfte allenfalls auf die Vermutung kommen, rein persönliche Erfahrungen müßten Spitta zu dieser Äußerung verleitet haben. „Denn, daß Spitta damit habe sagen wollen, alles was bisher, von Pythagoras angefangen bis zu den gelehrten Theoretikern des beginnenden Mittelalters, bis zu den eifrigen Sammlern, Theoretikern, kunstgeübten und gelehrten Kontrapunktisten des XVI. und XVII. Jahrhunderts, von da bis zum Beginn einer wirklichen musikalischen Geschichtsschreibung im XVIII. Jahrhundert (ich nenne nur Burney, Hawkins, Forkel) und zu den musikalischen Theoretikern und Lexikographen jener Zeit, ganz zu schweigen von den Musikhistorikern und und Theoretikern unseres Jahrhunderts: Jahn, Winterfeld, Kiesewetter, Ambros, Hauptmann und unter vielen Anderen auch Spitta selbst, geleistet wurde, — alles das ringe noch mit allen Schwierigkeiten der Anfängerschaft: ist absolut nicht anzunehmen, und ich bin wirklich nicht dreist genug, dies, auch nur soweit es den Vater des Gedankens angeht, etwa als eine Selbsterkenntnis anzusehen. „Ohne den Rückhalt einer festen Tradition« — klagt Spitta. Ich frage: darf überhaupt eine Wissenschaft an einer „Tradition“ einen Rückhalt haben? Vernichtet sie nicht gerade ihr eigenstes, innerstes Wesen durch den „Rückhalt“ einer solchen? Wagner sagt (Entwürfe, Gedanken und Fragmente S. 23): „Die Wissenschaft ist die höchste Kraft des menschlichen Geistes“: kann diese wahrhaft göttliche Triebkraft des Menschentums sich an den „Rückhalt einer Tradition“ fesseln? Sind treibende Kraft und Tradition nicht überhaupt unvereinbare Gegensätze? Wo ein freier, neuer Geist der Wissenschaft erblühte, da sank das Alte, da sank die Tradition in Trümmer. Nichts war grade der höchsten und edelsten Kraftäußerung der Menschheit, dem Geiste der Wissenschaft, so entgegengesetzt, wie das obstruierende Festhalten an der Tradition. Die Entwickelung der Mathematik, der Naturwissenschaften, der gesamten Technik — vor allem auch die Entwickelung der historischen und der Kunstwissenschaft (im allgemeinsten Sinne) zeigen durchaus, wie mit dem Fallen jeder einzelnen Tradition eine neue Ära ersteht. Überall erblüht aus Ruinen, aus verlebten, überwundenen Traditionen, oft genug unter hartem Kampfe, neues Leben. Ich nenne nur wenige Namen: Luther, Newton, Darwin, Helmholtz; Bodmer und Breitinger, Lessing, Schiller, Goethe; Bopp, Boeckh, Ranke u. s. f. Mozart bekämpften die auf die Tradition eingeschworenen Italiener, und Wagner wurde verdammt durch die falsch verstandene klassische „Tradition“, gegen die bereits Schumanns Davidsbündler ihre schneidigen Waffen führten. Mit der Tradition wechselte aber zumeist auch die Methode. Mannigfach sind die Gaben des Geistes, noch mannigfacher die Art, wie sie angewendet werden. Das Einzige, was hier jenseits von „Gut“ und „Böse“ liegt, ist der Erfolg, das Resultat. Bedeutet das durch wissenschaftliche Forschung Erreichte einen wohlbegründeten und sicheren Fortschritt über den bisherigen Standpunkt hinaus, so ist es ein annehmbares und kein fragwürdiges Resultat. Und würde es — selbst nach denkbar kürzester Zeit — durch neue Forschung überholt — so ist es immerhin eine Etappe zu dem neuen Ziel gewesen und an sich als Resultat nicht „fragwürdig.“ Da nun aber durch konfuse Methode niemals ein fragloses Resultat gewonnen werden kann, so ist die Methode schließlich zweiten Ranges und mehr oder weniger unwesentlich. Es führen viele Wege nach Rom, und jede Epoche wissenschaftlicher Forschung hat ihre eigne Methode gehabt. Die Wissenschaft selbst haftet also nicht an der Methode als solcher, sie besteht mit ihr, unter Umständen vielleicht auch trotz ihr!

Aber sie hört da auf, wo es kein „fragwürdiges Resultat“, keinen Irrtum mehr gibt. So lange unser Wissen Stückwerk ist, so lange hören wir nicht auf zu irren und nach höherer, besserer Erkenntnis zu streben. Und welche großartigen Resultate hat unsere Musikwissenschaft seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts aufzuweisen! Die alten Niederländer, von denen man noch im vorigen Jahrhunderte kaum eine Note kannte, die alten Italiener, der erst in unserem Jahrhunderte wiedererstandene Bach (ganz abgesehen von Mendelssohns Verdienst, verweise ich hier auf die durch Schumanns Initiative begonnene Ausgabe seiner Werke), die Mozartforschung, die Beethovenbiographie, die Summe der theoretischen Werke von Zarlino-Galilei ab bis zu den jüngsten Arbeiten zur Geschichte der Notenschrift, die Akustik, Helmholtz' außerordentliche Entdeckungen, ihre Weiterförderung durch Gust. Engel, Wundt, Stumpf u. A.: alles das soll uns ein Stadium mühsam ringender Anfängerschaft vorstellen? Fürwahr Staunenswertes ist schon geleistet, mag auch noch unendlich viel zu thun übrig bleiben. Das ist auf allen Gebieten der Tonkunst der Fall, das weiß jeder Gelehrte, und es ist demnach auch unglaublich, daß die Gelehrten grade nach Spittas Meinung unsere Wissenschaft als »ein Anhängsel zu anderen Disziplinen« ansehen. Als ein Anhängsel kann die Musikwissenschaft nur dem erscheinen, der Musikgeschichte auf der Universität zu dozieren hat und von dem glühenden Ehrgeiz beseelt ist, dem durch ihn vertretenen Fache etwa ein Ordinariat zu erobern. Die Musik gilt im Index lectionum einzelner Universitäten als ein Nebenfach. Aber auch das Nebenfach wird gehoben durch den, der es vertritt. Und wahrlich die Erfolge, die Spitta grade als Universitätslehrer gehabt hat, machen jene Klage über „das Anhängsel“ fast unbegreiflich.

Die Musikwissenschaft ist in ihrem Wesen vorwiegend philologisch-historisch. Ein Teil derselben, die Akustik

Digitized by Google

schlägt scheinbar in das physikalische und physiologische Gebiet über. Daß die Allgemein-Wissenschaft, die Philosophie, die Musik als Kunst in den Kreis ihrer Betrachtung zieht, ist selbstverständlich; die Musikphilosophie oder -Ästhetik ist ein Zweig der Musikwissenschaft, die damit nicht etwa selbständig und aus eigener Kraft auf ein anderes, ein fremdes Gebiet übergreift: vielmehr ist es Aufgabe einer Universalwissenschaft, wie die Philosophie ist, die Musik als Objekt ihrer Betrachtung anzusehen. Dasselbe gilt von der Physik beziehentlich ihres Verhältnisses zur Akustik. Auch hier greift nicht die Musikwissenschaft aus eigenem Drange in ein anderes Gebiet über, sondern ein Teil ihrer Fundamente sind eo ipso und a priori Eigentum einer anderen Fundamental-Wissenschaft. Die musikalischen Elemente sind Töne, der Ton aber ist eine physikalische Erscheinung. So bleibt denn als Kernpunkt der Musikwissenschaft lediglich ihre historische und formale Seite. Die letztere, im ersten Anfange von mathematisch-akustischen Grundsätzen ausgehend, entwickelt sich auf dem gegebenen Grunde selbständig. Die musikalischen Elemente und Formen sind daher nicht systematisch und aprioristisch aufzufassen, sondern sie bilden einen integrierenden Teil der Musikgeschichte selbst. Ausgeschlossen von der Musikwissenschaft sind selbstverständlich alle elementaren Hand- und Hülfsbücher, Leitfaden, Kompendien u. dgl., kurz alles, was nicht selbständige Forschung aufweist, oder Kompilation ist. Wer aber z. B. den sog. „Septimen-Akkord" musikwissenschaftlich behandeln wollte, müßte der historischen Entwickelung folgen und zeigen, wie bei den Niederländern des XIV. Jahrhunderts in dem verminderten Dreiklang der siebenten diatonischen Stufe die Uranfänge dieses zu so ungeahnter Bedeutung gelangten Akkordes zu finden sind, wie diese Akkordform sich bei den Italienern weiter und endlich zu der gewohnten Form entwickelt hat. Und wie die Harmonielehre, so muß auch die Lehre vom Kontrapunkt und den musikalischen Formen durchaus auf historischem Boden stehen. Wer sie systematisiert, kann gewiß nicht sagen, daß er mit der Wissenschaft und ihrer Methode fortgeschritten ist. Der Systematiker sucht zumeist im Gefühl eigner Schwäche den „Rückhalt an der Tradition."

Wäre nun selbst auch ein solcher Versuch, musikalische Theoreme historisch zu entwickeln, noch nicht unternommen, so dürfte man auch dann noch nicht behaupten: die Musikwissenschaft ringe „mit allen Schwierigkeiten der Anfängerschaft." Ebenso dürfte derjenige, welcher die Musikwissenschaft in der angedeuteten Weise auf neue Bahnen führte, immer noch nicht von seiner Wissenschaft sagen: er habe sie entdeckt, sie sei die »jüngste« in dem großen Kreise ihrer Schwestern. Seitdem durch die kräftige Anregung, die Kant im vorigen Jahrhundert der wissenschaftlichen Forschung gegeben hat, die einzelnen Zweige der Wissenschaft sich von den Nachwirkungen des Scholastizismus befreit und auf eigene Füße gestellt haben, kann und wird kein Mensch von irgend einem Zweige der Gesamt-Wissenschaft, also auch nicht von der Musikwissenschaft, sagen, sie sei nur ein „Anhängsel" anderer Disziplinen und könne nicht auf eigenen Füßen stehen. Die Universitäten bereiten für das gesamte bürgerliche Leben vor. Und da in diesem der Musikwissenschaft naturgemäß eine geringere Bedeutung zukommt, darum gilt sie als Nebenfach. Damit muß und kann sie auch zufrieden sein.

Doch wie oben schon erwähnt, sind es ausschließlich Schüler Spittas, die dem Worte ihres geliebten Lehrers folgend, die Musikwissenschaft als die „jüngste" bezeichnen. Ihrer Begeisterung für den anregenden und kenntnisreichen Lehrer wird man es gern zu gute halten, daß sie (denn das kann nur der Rede Sinn sein) den Beginn der „Musikwissenschaft" erst von Spitta ab datieren und überhaupt als Musikwissenschaftler vielleicht gar nur den ansehen, der im Kolleg zu den Füßen ihres Meisters gesessen hat. Daß wir alle, denen dies Glück nicht beschieden war, dankbarst die großen Verdienste anerkennen, die sich Spitta sowohl durch positive und bleibende Forschungsresultate, wie durch eine ungemein kraftvolle und lebhafte Anregung zu musikwissenschaftlichen Studien sich erworben hat, darf uns nicht hindern, jetzt — wo Spittas Werk abgeschlossen ist — kritisch zu beurteilen, was wir ihm und seiner „Schule" verdanken, und ob mit der Größe und Bedeutung der von ihm gewonnenen Resultate der Gedanke vereinbar ist, durch ihn sei die Musikwissenschaft eine neue und völlig andere geworden, so daß man, im Gegensatz zu der alten Wissenschaft, der die Reihe der Musikgelehrten von Pythagoras bis zu Spittas Geburt angehören, diese nunmehr als die „jüngste" zu bezeichnen, das Recht habe. Wir hoffen, daß man unseren folgenden ruhigen, objektiven Ausführungen mit derselben Achtung begegnen werde, wie wir sie jeder Zeit dem verehrten, zu früh geschiedenen Musikgelehrten gezollt haben.

Spitta war von Haus aus zum Musiker weder bestimmt, noch hervorragend praktisch begabt. Seine erste, Göttingen 1866 im Druck erschienene wissenschaftliche Arbeit handelt auf 160 Seiten über den Satzbau bei Tacitus („De Taciti in componendis enuntiatis ratione. **Pars prior.**)" Sie ist dem bekannten Philologen Hermann Sauppe („praeceptori carissimo") gewidmet und bringt als erstes Kapitel eine Abhandlung von 40 Seiten über die Partikeln et, que und atque. Sie bewegt sich durchaus auf einem Gebiet, das selbst sogen. Stockphilologen als eines der ödesten bezeichnen".... Eine fesselnde Gegenüberstellung und Vergleichung Otto Jahns mit Spittas, der klassischen Mozart-Biographie mit der Bach-Biographie, die wir als Spittas Lebenswerk zu würdigen haben, schließt Reimann hier an. Bei Jahn, Spittas ausgesprochenem Muster und Vorbild, hebt er hervor, stieße man überall auf Spuren eines genialen Forschergeistes, nirgends bemerkte man „die sauren Schweißtropfen eines in unermüdlichem Fleiße sich abmühenden Talentes." Das Siegel aller literarischen Produktionen Spittas, heißt es treffend, sei ein eigentümlich doktrinär-theologisierendes Wesen, Spitta wolle überall im Gegensatz zu dem schlichten, einfachen Jahn den Eindruck des „Musikgelehrten" machen — „aus seinem reichen Wissensschatze spendet er überreichlich, aber jede Spende ist mit einem bedeutungsvollen Hinblick auf den »gütigen Geber« begleitet." Bereitwillig und mit warmen Worten wird von Reimann zugestanden, Spittas Bach-Biographie dürfe man getrost ein monumentales Werk nennen, trotz aller Mißachtung auf der einen, wie Überschätzung des Werkes auf der anderen Seite. „Wie Otto Jahn aus der vor Mozart liegenden Kunstepoche all die Fäden herausgriff, an die Mozarts Kunst anknüpfte, wie er zum ersten Male in einer Musiker-Biographie bemüht war, das Wirken und Schaffen eines Meisters im historischen Zusammenhange mit der Vorzeit zu beleuchten, so versuchte Spitta die gleiche Arbeit bei Bach.... Überall, wo Bachs Lebens- und Entwicklungsgang in den anderer Meister eingreift, bietet Spitta in seiner Bach-Biographie Exkurse, so eingehend, gewissenhaft

Digitized by Google

und gründlich, als man sie nur wünschen mag. Die mehr als hundertjährige Familiengeschichte der thüringischen Künstlerfamilie Bach, die geschichtliche Entwickelung der von Bach gepflegten musikalischen Formen: Choral, Cantate, Oratorium (Passion), die Geschichte der kirchlichen Liturgie in Leipzig, die historische Bedeutung Pachelbels, Muffats, Buxtehudes, Kuhnaus, Reinkens und vieles andere dieser Art sind ausführlich entwickelt. Dadurch ist um das Wirken Bachs selbst ein so dichtes Gewebe von anderweitigen Spezial-Forschungen gehüllt, daß allerdings das Hauptbild selbst mitunter verdeckt und der Leser weit ab von dem eigentlichen Thema geführt wird. Man erkennt dementsprechend überall das mühevolle, rastlose Ringen Spittas mit der Überfülle des sich ihm darbietenden Stoffes und hat nicht selten — so recht im Gegensatz zu Jahns Mozart — den Eindruck, daß der Stoff des Verfassers Herr ist. Jahn dagegen hatte es meisterhaft verstanden, sich den nicht minder reichen, allerdings nicht gar so entlegenen Stoff, vollkommen zu unterwerfen, das Wesentliche, Charakteristische auszuscheiden und in wenigen, kurzen Zügen mit der Hand des Meisters das Bild einer Kunstepoche oder einer Einzelerscheinung zu entwerfen. Jahn faßt zusammen — Spitta legt auseinander." ... „Wie bei Jahn", schließt Reimann die interessante Parallele, „so gründet sich bei Spitta die wissenschaftliche Erforschung so weit als möglich auf die einzig sichere Quelle: auf die Handschriften Mozarts bez. Bachs, um deren Auskundschaftung, Erforschung und Ausbeutung sich beide ein unvergängliches Verdienst erworben haben." (Schluß folgt.)

Bildende Künste.

Briefe über bildende Kunst.

Berliner Brief.

Berliner Kunstausstellung. III. Sonstiges vom Auslande.

Ich muß noch einmal auf das Ausland zurückkommen, da es noch einige Leistungen geschickt hat, die das Bild der Ausstellung mitbestimmen. Ist die Ausstellung der Amerikaner die flotteste, die der Franzosen die blendendste, so haben die Schotten die geschlossenste und an sich vollendetste Sammlung von Werken geschickt. Der Raum, den sie mit ihren Bildern angefüllt haben, bildet inmitten dieses Kunstjahrmarktes eine Art Tempel des Genusses und der Schönheit, und nur durch die Fülle des Gebotenen wird die Wirkung des einzelnen Werkes einigermaßen beeinträchtigt. Vor zwei Jahren erschienen die Schotten in recht spärlicher Anzahl zuerst in Berlin, und ich mußte damals an dieser Stelle gestehen, daß ich kein rechtes Verhältnis zu ihnen zu finden wußte. Inzwischen haben Sonderausstellungen ihre Eigenart hier bekannter und verständlicher gemacht, und die diesmal zusammengebrachte Sammlung — die beste, die wir bisher hier gesehen haben — wird, wie ich meine, wieder Manchen diesen Werken näher führen, in denen über die einfachsten Motive der Natur so tiefempfundene Farbengedichte voll kühner Phantasie geschaffen sind. Was mir die Schotten besonders lieb macht, ist, daß sie sich nicht bemühen, ihre Stimmung durch ängstliche Treue oder kleinliche Mittel zu erschöpfendem Ausdrucke zu bringen; sie begnügen sich, sie voll anzuschlagen, und sie überlassen daher dem Beschauer eine Welt von Ahnungen und Gefühlen. Wenn Muther die Kunst der Schotten dekorativ genannt hat, so finde ich diese Bezeichnung in Rücksicht auf ihre intimen Wirkungen unzutreffend. Wenn er aber bemerkt, daß die Kunst des Kontinents tiefer sei, so glaube ich, liegt darin etwas Richtiges. Das Verhältnis zur Natur ist beispielsweise bei unseren neueren Landschaftern größer, umfassender. Die Schotten sind gewissermaßen die Genremaler unter den Landschaftern; sie nehmen ein einziges kleines Motiv, einen Busch auf der Haide etwa, in dessen Blättern der Mond spielt, oder ein Bächlein, das seine Wasser träge durch die Ebene schleppt, und an ihm drücken sie ihre Stimmung aus. Den Franzosen sind sie durch ihre Innerlichkeit, den Amerikanern durch ihre Geschlossenheit überlegen; sie geben einen sehr bestimmten nationalen Ton zu dem Gesammtcharakter der Ausstellung.

Ihre englischen Landsleute sind schwach vertreten. Leightons „Sommermond" liebe ich. Es sind drei Frauengestalten, die die Hitze der reifen Jahreszeit in Schlaf gesenkt hat, und ich finde einen wundervollen Fluß der Linien und eine gedämpfte Milde der Farbenstimmung in dem Bilde. Eine ungewöhnliche Gabe ist ein Kinderbildnis von Burne-Jones, voll von Keuschheit, Anmut, Süße. Ein kraftvoll charakterisiertes Porträt ist das des Kardinals Newman von Sir John Millais. Wie Millais mit einfachster Technik das Rot des Kardinalgewandes lebensvoll und mannigfaltig darzustellen verstanden hat, das sollten sich einige deutsche Herren genau ansehen, die die Mäntel oder Röcke ihrer Geistlichen oder Parforcejäger einfach mit einem einzigen roten Anstrich versehen haben. Endlich wäre noch „die erbarmungslose Schöne" von Waterhouse zu nennen, einem Künstler, der den Märchen- und Legendenstil der Präraffaeliten zwar nicht mit der ursprünglichen Einfachheit der Schule, aber doch mit Poesie und Leben anwendet. Das Weib, das den Ritter mit ihren langen Haaren an sich festbindet, ist nicht zur leeren Allegorie verflüchtigt, sondern es hat noch Sinne und Wünsche behalten.

Eine interessante Ausstellung ist die der Polen. Sie zeigen in ihren Porträts (Pochwalski, Myrton-Michalski), die nur für unseren jetzigen Geschmack manchmal vielleicht etwas zu schwer gemalt sind, eine sensitive Psychologie, die mit einer gewissen Unbarmherzigkeit eindringt und besonders Unsicheres, Unbestimmtes in Verlangen und Denken im Blicke der Augen fein darzustellen weiß. Ihren Haiden und Wäldern gewinnen sie eine reiche Fülle von Reizen ab; sie zeigen sie erdrückt von Schnee, belebt von den Freuden der Jagd, sie zeigen sie vielleicht noch schöner, voll von träumender Poesie, im stillen Lichte des Mondes oder der Dämmerung (Kowalski, Wywiorski, Falat, Stankiewicz, Stanislawski). Kennzeichnend für ihren nationalen Charakter in der Kunst scheint mir die Vereinigung dieser sanften träumerischen Melancholie, die Werke schafft von feinen, gedämpften Farben, ganz auf Moll gestimmt, mit einem kräftigen, fast unerbittlichen Realismus, wie er beispielsweise in Makarnwicz' ungemein echten und sicheren Studien von Kirchensängern aus Ostgalizien hervortritt. Man wird unschwer auch in der Literatur ähnliche Züge finden.

Von den südlichen Völkern ist diesmal wenig zu berichten. Aus Gallegos' farbenreichen, spitz gemalten Bildern spricht und klingt jetzt wie immer die ganze

Digitized by Google

Pracht und der Reichtum spanischen Kirchenlebens, ohne daß man im übrigen innere Beziehungen zu der Darstellung gewinnen könnte. Pradillas kleinem figurenreichen Wallfahrtsbilde wird man die Bewunderung für die glänzende Durchführung bis ins kleinste kaum versagen können; im übrigen läßt mich der Maler diesmal wie immer kalt. Ich finde, daß er eigentlich dem Beschauer wenig zu sagen hat und daß die geistige Belebung seiner Bilder auf ziemlich niedriger Stufe stehen bleibt. Der oft herangezogene Vergleich mit Menzel thut dem deutschen Meister großes Unrecht. — Die Italiener haben „wie üblich" ausgestellt. Aber des Halbfranzosen Boldini drei Werke (Porträts der Familie Brown und der Fürstin Poniatowska, sowie eine Atelierszene) gehören auch hier zu den höchsten Leistungen der Ausstellung. Auf mich üben diese Werke, die so blitzartig die Dinge erfassen und von zuckendem Leben bis in die letzte Fiber hinein erfüllt sind, eine geradezu elektrische Wirkung aus. Die Verwandtschaft mit Frans Hals ist kaum abzuweisen; aber ich finde Boldini kapriziöser, ärmer an Behaglichkeit und gesunder Breite, reicher an nervöser Feinfühligkeit. Ich sehe in diesen Werken eigentlich einen Höhepunkt romanischer Kunst: steht die germanische Tiefe an dem einen Pole, so steht am andern dieses romanische Temperament, das mit bewundernswerter Kühnheit dem Leben sozusagen auf dem Fuße zu folgen und es festzuhalten versteht.

Endlich ist vom Norden noch Einiges zu sagen. Holmberg, von Geburt ein Schwede, hat in dem Porträt eines aus dem Fenster blickenden Kardinals ein Werk von wahrhaft feiner und eindringender Charakteristik und Stimmung geliefert. Dieser Maler hat sich allmählich von einem leidlich interessanten Genremaler zu einem sehr ernsten und feinen Wirklichkeitsschilderer entwickelt. Norwegen ist, abgesehen von einem recht guten Werke Gudes, mit zwei meisterhaften Bildern des genialen Thaulow vertreten: „Seine in Paris" und „Mondschein in der Normandie." Thaulow begann als ein derber, etwas harter Realist; heute hat er eine prächtige Breite und Sicherheit des Stiles gewonnen und läßt seinem Empfindungsleben freieren Lauf. Daher sind seine neueren Werke reicher und innerlich lebensvoller. Aber die Perle der nordischen Kunst und eine Perle der Ausstellung überhaupt hat der Däne P. S. Kroyer gesandt. Am Meere, halb von uns abgewandt, steht in heller Kleidung eine schlanke Dame, neben ihr ihr Hund. Weit hinaus erglänzt das Meer, in dessen flutenden Wellen sich der Mond spiegelt, im milden Dämmerlichte des nordischen Abends. Eine unsagbare Stille und Ruhe liegt auf dem Bilde; man hört die See, die der holden Frau friedlich zu Füßen zu liegen scheint, leise ans Ufer schlagen — sonst kein Ton nah und fern. Das Bild selbst aber wirkt wie eine weiche, leise, leise Musik. Milde und fein klingen alle Farben zusammen zu einem großen Hymnus auf die Majestät des Abendfriedens; die Spannung löst sich, Unruhen und Wirren ebben und endlich einmal „füllet ein Bild unser Herz wieder ganz." ...

Albert Dresdner.

• Kunstblätter und Bilderwerke.

Pan. Zweites Heft: Juni, Juli, August. (Berlin W 62, Genossenschaft Pan.)

Wir haben das „Allerneueste" am Pan, das als wertvoll zu bezeichnen über unsere Kräfte geht, schon in unserm Leiter zur Genüge zu schildern versucht: es reicht aus, wenn wir angesichts des zweiten Heftes kurz bekennen, daß uns auch dieses von ehrlich gemeinter Kunstnarretei und von bewußt posierendem Kunstgigerltum immerhin sehr viel mehr als genug zu enthalten scheint. Das Ganze ist ein so zusammengeworfenes Allerlei des Allerverschiedenartigsten, daß es dadurch, eben als „Ganzes", unkünstlerisch wirkt. Und bis ins Einzelne geht die Zerfahrenheit. Wenn über dem innigdeutschen Bilde Thomas, dem Geigenspieler, ein japanischer Jinrikischakorso übers Seidenpapier läuft, so wirkt das, als verspotteten die Redakteure damit ihre eigene Theorie von der intimen Harmonie der Ausstattung. Wenn wir aber das Bruchstück aus dem Wolframschen „Parzival" von Strathmann mit Juxbildern begleitet sehen, auf denen der Parzival („ein schöneres Menschenbild als ihn sah man nicht seit Adams Tagen") als häßlicher Troddel figuriert, mit Juxbildern, als sei Wolframs Werk eben ein Juxgedicht, so wird das Vertrauen auf die Tiefe des Kunstempfindens der Redakteure wohl auch dem unsicher werden, der's noch gehabt hat.

Neben dem nur als Kuriosum Wertvollen enthält das Heft in seinen Bildern aber auch im ernstesten Sinne Gutes, und es soll uns nicht stören, daß es Gutes ist, das zu finden sehr leicht war, nämlich von weiteren Kreisen der Kunstfreunde längst anerkanntes. So vor allem das schon erwähnte Blatt nach Thoma, ein Bild von der tiefsten Innerlichkeit und edelsten Schlichtheit. Dann die Reproduktionen trefflicher Blätter Klingers aus den „Rettungen ovidischer Opfer" und aus „Vom Tode", ferner der unbarmherzig charakteristischen Kreuzigung vom alten Gruenewald, und noch einigen anderen, das doch wenigstens kennenswert ist. Auch der Text enthält außer der Fortsetzung von Fontanes Lebensbeschreibung noch manches Lesenswerte; auch stellt sich sein zweiter Teil entschieden besser vor, als im ersten Hefte.

Hoffen wir, daß es dem Unternehmen noch glückt, so weit es möglich ist, wahr zu machen, was seine Förderer sich von ihm versprachen, ehe mit dem ersten Hefte die große Enttäuschung da war. Wir wünschen das von Herzen, denn eine Zeitschrift wie der „Pan" sein könnte, fehlt, fehlt sehr in Deutschland, wäre dringend zu wünschen und könnte unschätzbar viel Gutes stiften. Eine reich ausgestattete Zeitschrift, die ohne Rücksicht auf andere Faktoren, ohne Furcht an- und abzustoßen, ohne Sucht zu werben, aufzeigte, was künstlerisch bedeutend ist, wo und wie es wäre, aus gar keinem andern Grunde, als weil's eben künstlerisch was wäre. Eine solche Zeitchrift könnte sehr wohl „allumfassend" sein, auch in dem Sinne, daß sie dem Großen wie dem Kleinen, dem Wuchtigen wie dem Zierlichen, dem Tragischen wie dem Lächerlichen seinen Platz oder sein Plätzchen gäbe. Seinen Platz oder sein Plätzchen — es wäre eben eine Organisation, ein Über- und Unterordnen nötig. So wie er ist, macht der „Pan" seinem Namenspatron, scheint's, Verwandlungsspäße nach, freilich hochmodernisiert; auf Seite M sieht er wie ein ernstes Kunstmonument aus, auf Seite N wie ein Album zum Sich-Verewigen der guten Freunde, auf Seite O wie eine urfidele Bierzeitung. Vielleicht wirds mit der Zeit besser. Übrigens sei ausdrücklich bekannt: trotz all der Mängel und Schiefheiten sehen wir den „Pan" immer noch lieber so weiterleben, wie er jetzt ist, als eingehen. Es ist zwar keine ernsthaft zu nehmende Reform oder Reformation dabei, aber doch auch kein Philisterium — und schon das will in Kunstdingen in unsern Zeitläuften etwas heißen. Eine höhere Bedeutung aber kann der Pan erst dann erreichen, wenn er eine viel größere Achtung vor

Digitized by Google

der Natur gegen seinen sehr großen Respekt vor allen möglichen Manieren eintauscht. A.

Porträt-Sammlung von 25 bekannten Persönlichkeiten. Nach Bleistiftzeichnungen von Ismael Gentz. Mit Sinnsprüchen und kurzen Biographien der Dargestellten. (Berlin, F. Fontane & Co.)

Die hier dargestellten „bedeutenden Persönlichkeiten", mit denen Ismael Gentz, wie er mitteilt, durch den weitverbreiteten Verkehr seines Vaters, des Orientmalers, in Beziehung gekommen, sind die folgenden: Robert von Benda, Ernst von Bergmann, Eduard Engel, Theodor Fontane Heinrich von Friedberg, Wilhelm Gentz, Klaus Groth, Friedrich Haase, Carl Herzog, Hans Hoffmann, Joseph Joachim, Max Klein, Max Klinger, Ludwig Knaus, Eduard Knorr, Ernst Körner, Karl Kundmann, Paul Meyerheim, Julius Rodenberg, Werner von Siemens, Friedrich Spielhagen, Heinrich von Stephan, Franz Valentini, Hermann Vogel und Hermann Weiß. Verleugnet sich also in dieser Zusammenstellung auch nicht ganz die höhere Bewertung, die unsere Reichshauptstadt den Ihrigen widmet, so sind doch in der That die große Mehrheit der Genannten auch im übrigen Deutschland als hervorragende Leute anerkannt. Sie in ähnlichen Bildnissen vor sich zu sehen, ist also ganz interessant. Mehr aber darf man von dieser Mappe nicht erwarten, denn Ismael Gentzens Bildniskunst ist keine besonders tiefe. Vor manchen Köpfen, z. B. dem so überaus charaktervollen Klaus Groths, überrascht es, wie wenig der Maler aus ihnen herausgeholt hat, die meisten aber sind mit der korrekten und nüchternen Treue wiedergegeben, die wir deshalb nicht zu niedrig schätzen wollen, weil sie in Berlin zu hoch geschätzt wird.

• **„Die Museen dem Volke!"** — Unter dieser Überschrift erörtert Hermann Bahr in der „Zeit" wieder einmal die auch von uns wiederholt besprochene und nachgerade dringlich werdende Frage der stärkeren Ausnutzung der öffentlichen Kunstsammlungen für das Volk. Da heißt es:

»England war das erste Land, welches die Kunst demokratisierte. Hogarth und Reynolds folgten im achtzehnten Jahrhunderte dem Impuls, welchen die Holländer ein Säkulum früher der Malerei gegeben hatten. Nur war ihnen die malerische Wirkung nicht Selbstzweck wie der Rembrandt-Schule, sondern sie sahen in der Darstellung des bürgerlichen Lebens, in der Wiedergabe von Volksszenen und Volkstypen ein erzieherisches Moment. Hogarths Genrebilder und Reynolds männliche Porträts, aus denen Ernst und bürgerliche Einfachheit sprachen, wirkten auf das Volk durch ihre Wahrheit: Beide hatten auf ihre Art und in ihrem Fache die Frage der Gleichheit zu lösen versucht, die dreißig Jahre später eine so blutige Antwort fand. Sie dachten, daß der Künstler nicht nur zu den oberen Zehntausend sprechen solle, sondern daß auch das Volk ein Recht habe, sein Fühlen, sein Wirken im Spiegel der Kunst zu erblicken.

Für diese Ansicht braucht man nicht mehr zu kämpfen. Sie ist längst allgemein geworden. Aber die Engländer sind jetzt noch weiter gegangen: der Demokratisierung der Kunstrichtung lassen sie jetzt die Sozialisierung des Kunstgenusses folgen. Das Kensington-Museum wurde mit elektrischem Lichte versehen und bleibt fortan den ganzen Abend dem Publikum geöffnet. Man ermöglicht dadurch der arbeitenden Klasse, dem kleinen Bürger und dem Handwerker, nach den Mühen des Tages eine geistige Erholung. Man ermöglicht ihnen, sich mit den Kunstschätzen von Jahrhunderten vertraut zu machen, an ihnen ihren Geschmack zu bilden und zu läutern. Und jene, die sonst abends zur Erholung in Kneipen und zweifelhaften Balllokalen herumlungerten, können sich endlich reineren Genüssen ergeben.

Dem Londoner Beispiele folgten die Franzosen. In allen Blättern wurden Stimmen vernehmlich, welche energisch die Abendbeleuchtung des Louvre forderten. Die sozialistischen Ideen haben ja besonders in den Pariser literarischen Kreisen tiefe Wurzeln gefaßt — soziale Reformen jeder Art werden mit Enthusiasmus propagiert. Und da sich der bewegliche, feurige Geist der Franzosen nie damit begnügt, eine fremde Idee einfach durchzuführen, sondern sie sofort umbildet und erweitert, so wurden allsogleich Vorschläge laut, welche das ganze bisherige Museumswesen auf eine andere Basis stellen wollten. Clémenceau trat mit einem Programm auf, das begründete Aussicht auf Verwirklichung hat.

Nun hat der Pariser Gemeinderat den ersten Schritt zur Ausführung dieser Vorschläge gemacht. Es besteht eine städtische Museums-Kommission. Diese Kommission setzte sich mit dem Unterrichtsministerium in Verbindung, um gemeinschaftlich die Frage der Schaffung von Arbeiter-Museen zu lösen. Es wurde ein Exposé verfaßt, welches in dem Antrage gipfelte, vorläufig und nur provisorisch die Arbeitsbörse und andere städtische Versammlungshallen zu Abendmuseen einzurichten, um versuchsweise deren Wirkung und Einfluß erproben zu können. Der Gemeinderat nahm diesen Antrag an. In kurzer Zeit wird also die Arbeitsbörse zu einem Abendmuseum umgestaltet werden, einem Museum für Kunst und Kunstindustrie, welches, nächst der »Place de la République« gelegen, für die arbeitende Bevölkerung der westlichen Vororte von Paris große Bedeutung gewinnen dürfte. — Später, und zwar in kürzester Frist, werden in allen großen Vororten gleiche Anstalten errichtet werden."

Bahr sagt dann über österreichische Verhältnisse:

„Erstens denkt überhaupt niemand daran, daß eine solche Frage existiert. Man glaubt mit der Erbauung zweier Paläste, welche die großen Sammlungen vereinigen, alles gethan zu haben. Um die Besucher kümmert man sich nicht; sie finden sich im Gegenteile durch die merkwürdigsten bureaukratischen Maßregeln auf Schritt und Tritt gehemmt. Vor allem hat man mit großem Geschicke die Stunden gewählt, zu denen arbeitende Menschen überhaupt keine Zeit haben, Sammlungen zu besuchen: die Vormittagsstunden von 10 bis 3 Uhr. Dreimal wöchentlich ist das Museum von 10 bis 3 Uhr, nur Donnerstag bis 4 Uhr geöffnet. An Sonn- und Feiertagen aber, da wird das Museum schon um 1 Uhr gesperrt. Daß dies gerade die einzigen Tage sind, an welchen die große Masse der Schaffenden Zeit fände, sich in beschaulicher Ruhe am Schönen zu erfreuen, daran dachte niemand. Daß viele Geschäfte Sonntag vormittag offen halten müssen, viele Gewerbe noch nacharbeiten, viele Tausende Menschen überhaupt erst Sonntag um die Mittagsstunde frei werden, fällt gar nicht ins Gewicht. Gelingt es aber nach langen Wochen doch einmal einem Arbeitsmann, sich frei zu machen und mit Frau und Kindern die Pilgerfahrt zum Museum zu unternehmen, so harren seiner noch einige höchst aufmunternde Drillmaßregeln. Die großen Eingangsthore sind abgesperrt; nur ein Pförtchen, welches in eines der Portale eingelassen ist, steht offen. Da aber Sonntags doch der Andrang größer ist, so staut sich die

Digitized by Google

Menge auf den Stufen, die zum Museum emporführen. Geduldig muß man warten, bis einer nach dem andern durch das Pförtlein Einlaß gefunden hat, und wird öfters durch Regengüsse und Schneefälle, durch Wind und Wetterlaunen gehörig mitgenommen. Hinauf geht es natürlich durch das Torniquet; denn gezählt muß man werden; dies ist eine der wichtigsten Funktionen der Angestellten. Das Allerangenehmste aber ist der Garderobezwang und die per Stück geforderte Bezahlung von 10 kr. So ein armer Teufel, der sich mit seiner Familie ein Gratis-Vergnügen zu machen dachte, fällt da schön hinein. 40, 50 kr. — eine nette Schirm- und Kunststeuer. Kein erklärendes Wort, kein Täfelchen bezeichnet die Gegenstände — nicht die geringste Erleichterung wird dem Uneingeweihten geboten, damit er sich orientieren, sich belehren könnte.

Es muß etwas geschehen, um auch bei uns das Museumswesen zu popularisieren. Wir denken dabei noch gar nicht gleich an eine so eingreifende Umwälzung, wie die Franzosen sie soeben durchführen. Nein, wir sind bescheidener und mit wenigem zufrieden. Dies wenige ist: erstens die Museen Sonntags nachmittags und wöchentlich einmal abends bis 10 Uhr zu öffnen, und zweitens zu gestatten, daß künstlerisch Gebildete die Führung der Besucher „übernehmen."

Bei uns „im Reiche" liegt die Sache nicht in jedem der engeren Vaterländer gleich schlimm, aber schlimm noch in vielen und kaum in einem wirklich befriedigend gut. Eine Anzahl unserer Museumsvorstände hat nicht nur den besten Willen, sondern auch die beste Einsicht auch in dieser Beziehung, aber diese Herren, die schon ihr Verständnis für eine wahrhaft lebendige Kunst zum Teil nur unter großen Schwierigkeiten bethätigen können, haben noch viel mächtigere Widerstände zu überwinden, wollen sie zu Gunsten einer breiteren Ausnutzung der Museen gegen das Gesetz der Trägheit ankämpfen. Der deutsche Bureaukratismus ist ja außerordentlich schwer zu bewegen, einmal aufzustehen, wo er sich's behaglich gemacht hat. Eben deshalb darf auch die öffentliche Erörterung der eben beregten Frage nicht verstummen.

Sprechsaal.

In Sachen: Musik und Volk.

Der Aufsatz „Musik und Volk", aus dem der Kunstwart in seinem Bemühen nach möglichst vielseitiger Beleuchtung der zeitgenössischen Kunstbestrebungen Einiges aus der „Täglichen" in seine eigene „Rundschau" herübergenommen hat, darf in den Spalten dieses Blattes nicht ohne Widerspruch stehen bleiben. Der Verfasser, der in den alten schönen Armeemärschen, die zum feste um sich Hauen anregen, das Heil der musikalischen Zukunft zu erblicken scheint, läßt ja Behauptungen vom Stapel, die man schlechterdings kaum für möglich halten sollte.

Mozart erschiene heute Vielen als lächerlich, Beethoven sogar finge an, zu „klassisch", d. h. langweilig zu sein, meint er. Noch schwerer verdaulich ist das hier aufgetragene Gericht seiner Privatmeinungen über Bachische Musik. „Bach ist erst wieder ein wenig bekannt geworden, seit ihn Mendelssohn ausgegraben hat", heißt es da. Man erweise ihm jetzt zumal in Musikschulen und Gesangvereinen ernsterer Richtung (!) gebührende Ehre. „Aber es ist schon fast zu spät (!). Er ist uns in der langen Zeit entfremdet (!), und die meisten seiner Werke, zumal die rein instrumentalen, erscheinen unverständlich (!) nicht nur dem Laien, sondern auch dem Fachmusiker. Es gehört jahrelanges Studium dazu, um diesen Arbeiten, die mit wenig Ausnahmen in der Fugenform geschrieben sind, Geschmack abzugewinnen (!), und auch dann noch werden die Meisten nicht viel anderes empfinden, als eine historische Bewunderung, wie etwa sie der Kunsthistoriker empfindet für das Gudrunlied oder die Aegineten, die Praeraffaeliten u. s. w. Es ist uns Modernen nicht nur die Art der Bearbeitung, die Fugenform mit ihrer Polyphonie unverständlich (!) geworden, sondern auch die Themen der Bearbeitung selber, die Melodien, muten uns fremd an (!). Deren Herbheit und meist auch große Kürze läßt sie dem heutigen Ohr, das durch die Einstimmigkeit der Melodie und starke Harmonie verwöhnt ist, ganz anders, viel ausdrucksloser (!) erklingen, als sie damals gemeint waren und auch gehört wurden."

So viel Sätze, so viel schiefe, Kopfschütteln erregende Behauptungen! De gustibus non est disputandum, der Verfasser hat jedenfalls ehrlich gesprochen und offen bekannt, wie weit seine Verständnisfähigkeit für Bach zureicht. Aber unter den Musikern wie den andern kunstverständigen Musikfreunden unserer Zeit ist gottlob auch *das* Publikum nicht klein, in dessen Namen ich bekennen darf: wir bewundern und verehren in Bach nicht nur einen der gewaltigsten Tonmeister aller Zeit, nein, wir lieben ihn ihm auch aus voller dankbarer Seele den Herzenkündiger und Herzensbildner, der noch *lebt*, noch ganz unmittelbar zwischen uns *lebt*, wenn seine Töne sprechen. Welche Wunderlichkeit, daß in einem dem reinen Deutschtum gewidmeten Blatte so über den Mann gesprochen werden konnte, der für das Gebiet der Musik wie kaum ein zweiter berufen wäre, „Erzieher" zum reinen Deutschtum zu werden!

Karl Söhle.

Inhalt: **Erziehung zur Freude.** — **Rundschau.** — Dichtung: Schöne Literatur. — Patriotische Dichtung. — Theater: Ueber den Beifall im Theater. — Musik: Musikwissenschaft. — Bildende Künste: Berliner Kunstbrief. Kunstblätter und Bilderwerk. Porträtsammlung. Die Museen dem Volke. — **Sprechsaal.**

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

München 1895. — K. Hof- und National-Theater.

Aufführungen RICHARD WAGNER'scher Werke.

Vom 8. August bis 27. September.

Die Feen	Rienzi	Der fliegende Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Der Ring des Nibelungen 2 mal.				Tristan und Isolde	Die Meistersinger von Nürnberg
2 mal.	2 mal.	2 mal.	2 mal.	2 mal.	Das Rheingold	Die Walküre	Siegfried	Die Götterdämmerung	3 mal.	3 mal
8. Aug.	9. Aug.	11. August	13. August	15. August	17. August	18. August	20. August	22. August	25. August	27. August
8. Sept.	9. Sept.	11. September	13. Septemb.	15. Septemb.	17. Septemb.	18. Septemb.	20. Septemb.	22. September	29. August 25. September	1. Septemb. 27. Septemb.

Preise der Plätze:

Ein Parketsitz 1. bis 7. Reihe	M. 12	Ein Rückplatz in den Balkonlogen	M. 10	Ein numer. Vorderplatz im III. Rang	M. 6
„ „ 8. „ 14. „	„ 10	„ numer. Vorderplatz im I. Rang	„ 15	„ Rückplatz im III Rang	„ 4
„ numer. Balkonsitz (I. Reihe)	„ 20	„ Rückplatz im I. Rang	„ 10	Parket-Stehplatz	„ 9
„ „ „ (II. „)	„ 15	„ numer. Vorderplatz im II. Rang	„ 10	Parterre-Stehplatz	„ 3
„ „ Vorderpl. i. d. Balkonlog.	„ 15	„ Rückplatz im II. Rang	„ 6	Galerie	„ 2

Eintrittskarten sind an der Tageskasse zu haben.

Für auswärtige Bestellungen ist der Geldbetrag einschliesslich einer Vorverkaufsgebühr von 30 Pf. für jeden Platz an die K. Hoftheater-Tageskasse franko einzusenden.

Während der Monate August und Semptember gelangt neben den obengenannten Richard Wagnerschen Werken noch die Mozartsche Oper: **Figaros Hochzeit** *in neuer Inszenierung und Ausstattung im K. Residenztheater an den nachstehenden Tagen zur Aufführung: Mittwoch 7., Samstag 24. August, Montag 2., Samstag 7., Dienstag 10. und Samstag 28. September.*

Kgl. Hoftheater-Intendanz. **Ernst Possart.**

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft (23

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

Eintritt 50 Pfg.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. **Der Vorstand.**

SECESSION 1895

Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.

GROSSE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—. Abonnementshefte
a) mit 20 Koupons, giltig für beide Ausstellungen M. 15.—,
b) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—.

Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

87

Pro Band **50** Pfennig. **Geheftet.**

Engelborns Allgemeine

ROMANBIBLIOTHEK

Auswahl der besten modernen Romane aller Völker.

Achter Jahrgang. — Alle 14 Tage erscheint 1 Band.

Zu haben in allen Buchhandlungen und auf Bahnhöfen.

Vollständiges Verzeichniss [bis jetzt ca. 130 Bände erschienen] auf Verlangen gratis u. franko.

Verlag von J. Engelhorn in Stuttgart.

Pro Band **75** Pfennig. **Gebunden**

Jeden Leser des „Kunstwart"

erhält von mir auf Wunsch gratis und franko die Broschüre nebst vielen Illustrationen über meinen auf 10 Ausstellungen prämiirten **Arm- und Brustst ärker Patent Largiadèr.** Dieselbe enthält Auszüge aus medizinischen und hygienischen Werken und Fachschriften, worin dieser einzigartig handliche **Familienturnapparat** (4 Kilo Mk. 8.80, 6 Kilo Mk. 10.60), welcher sofort jeder Altersstufe und jedem Kräftenmaß angepaßt werden kann, von hervorragenden Autoren recensirt worden ist. Man erfährt daraus, wie der „Largiadèr" bei Kindern und Erwachsenen im Allgemeinen wirkt und wie er sich den Aerzten speziell bewährt hat zur Kräftigung der Muskulatur, zur Erweiterung der Brust, zur Erhöhung der Lungenkapazität, zur Hebung des Nervensystems, zur Beseitigung von Verdauungs- und Zirkulationsstörungen und zur Entfernung von Haltungsfehlern.

24) Der Fabrikant: **Georg Engler** in Stuttgart.

Straubes Harmonium-

Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.

Preislisten etc. kostenfrei.

(Etabliert 1869.)

Neue Mal- und Brandvorlagen

(Zwei Hefte enth. je 6 Blatt u. je 6 Pausen dazu Größe 30/40 cm, Preis pro Heft 6 M.)

sehr **practisch, schön** und **vielfach** verwendbar, **einzig in ihrer Art,** empfiehlt **G. A. Noll, Halle a/S. 2. Specialgeschäft** für **Malerei, Holzbrand-** und **Kerbschnitz-**Arbeiten. Illustr. Preisliste gratis und franko. (25

LUTZOW, C. v.,

Die Kunstschätze Italiens

in geogr.-histor. Uebersicht. Mit 51 prächtigen Radierungen und 360 schönen Holzschnitten. Fol. Stuttgart 1884. *Reicher Orig.-Pracht-Einband. (Bei Erscheinen M. 100.)* Liefert *in tadellos neuen Exemplaren,* solange der Vorrat reicht, *zu M. 40.*

Oskar Gerschel,

Buchhandlung und Antiquariat.

Stuttgart, 16 Calwerstr. 16.

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen**, gratis und franko von **G. Brogi,** 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.

Ergebenst

22) **Albert Neuhauser.**

Digitized by Google

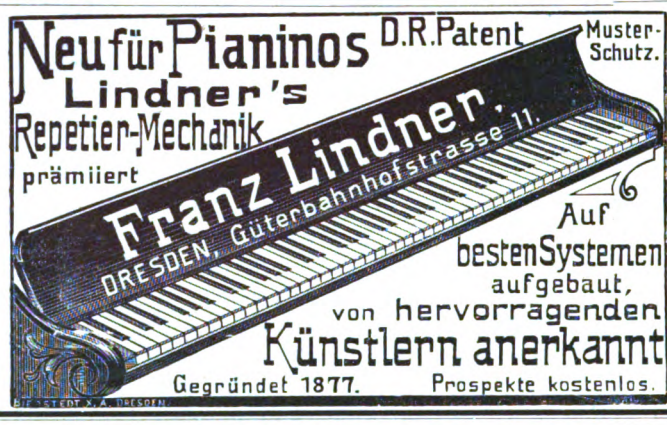
1895

München.

Jahresausstellung (80

von Kunstwerken aller Nationen
Im kgl. Glaspalast
vom 1. Juni bis Ende Oktober.
Die Münchener Künstlergenossenschaft.

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's Repetier-Mechanik
prämiiert



Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden **Künstlern anerkannt**
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
H. Meyer Nwe
Lederhandlung, Braunschweig.

Die
Prinzipien des Erfolgs
in der Literatur.
Von **George Henry Lewes.**
Deutsch von **Georg Kuhr.**
Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler 2c. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"
Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger
Gustav Moldenhauer
in Elbing und Leipzig.
(90

1794
GEGRÜNDET

R I S
Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN
HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Geschenk-Bücher etc.
zu Spottpreisen!
Verlangen Sie Verzeichnisse gratis von **Gustav Moldenhauer, Elbing,** Brandenburgerstr. 16. (91

K. M. SEIFERT

DRESDEN, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Ständerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände f. Zimmerschmuck u. tägl. Gebrauch.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München, Finkenstraße 2, Eingang Wittelsbacherplatz.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Verlagsbuchhandlung Friedrich Wilhelm bei.

Digitized by Google

Der Kunstwart
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

21. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Erziehung zur Freude.

Schlussaufsatz.

Das Kind will, in seiner Art, arbeiten, untersuchen, seine Kräfte erproben; gebt ihm dazu Raum, regt seine Phantasie, namentlich die Illusionsfähigkeit an, indem Ihr ihm Spielzeug gebt, mit welchem es etwas anstellen, aus dem es etwas Neues machen, das ihm etwas vorstellen kann, mehr als es ist, und es wird Freude empfinden lernen am Schaffen, am Wirken der Phantasie und an der Beobachtung.

Außerordentliches hat in Anregungen nach dieser Richtung Fröbel gegeben. Eine gute Kindergärtnerin leistet der Menschheit zehnmal mehr, als der gelehrteste Horazforscher. Vorzüglich, und nur dadurch zu erklären, daß Fröbels Kindergemüt eben die wahrhaft dichterische Fähigkeit besaß, mit dem Kinde innerlich zu leben, ist ganz besonders seine Bevorzugung des gemeinsamen Spieles. Hier sind die Grundzüge für eine gesunde Erziehung zur Disziplin gegeben, zu einer Disciplin der Freiheit, hervorgegangen aus gemeinsamen Interessen. Das Sicheinreihenwollen zu freudiger Mitarbeit an einer größeren Aufgabe ist unvergleichlich viel mehr wert, als der Drill. Diesen aber, glaube ich, wird man trotzdem nicht mit republikanischer Verachtung durchweg beiseite zu thun haben. Ich habe den Segen unserer militärischen Erziehung zu lebhaft empfunden, um eine ganz straffe körperliche Schulung für einen beschränkten, einen frühen Lebensabschnitt, zur Herausbildung der Selbstzucht und des Ertragenkönnens für entbehrlich zu halten.

Eine lebendige, freudige Bethätigung ist aber auch hier immer nur dann zu erwarten, wenn ein im Gesichtskreise des Handelnden liegender Zweck verfolgt wird. Dies sollte als erster, wichtigster Erfahrungssatz bei jeder Erziehungs- und Lehrmethode beherzigt werden; von diesem Gesichtspunkte aus sollte man z. B. endlich einmal ernstlich untersuchen, ob es zweckmäßig ist, den Sprachunterricht, der ja nach Schulmeisteransicht das einzige Mittel zum logischen Denken ist, obwohl die vielbewunderten Griechen ihre Kinder auf ganz andere Weise und zwar wirklich durch etwas wie eine Erziehung zur Freude zu Vollmenschen heranbildeten! — ob es zweckmäßig ist, den Sprachunterricht in einem Alter beginnen zu lassen, wo die Kinder für die Erlernung von Vokabeln und Grammatikregeln noch gar keinen anderen Zweck einsehen können, als den, des Lehrers Willen zu erfüllen, Strafe zu vermeiden oder Belohnung zu ernten.

Das aber bedeutet Ertötung des Triebes zur Selbstbestimmung und erzieht eben gerade unsere Bücherwürmer und unsere Streber. Für eine Person aus innerer Liebenswürdigkeit, Menschenliebe, Mitleid etwas zu thun, kann auf solche Weise nicht gelehrt werden, denn der Lehrer wird dabei Einpauker und Gegenstand der Abneigung; aus anderen

Digitized by Google

Motiven aber, um einer Person willen, nicht um einer Sache willen, etwas thun, ist ein für allemal eine minderwertige, wenn nicht verwerfliche Handlungsweise. Ihre Früchte sind falscher Ehrgeiz und Herrschsucht, wenn nicht noch obenein Heuchelei und Kriecherei.

Eine Erziehung zu echter Freude wird daher auch die Freuden befriedigten Ehrgeizes nicht schüren dürfen. Ein Prämiirungssystem, wie es in Frankreich immer umfangreicher durchgeführt wird, bedeutet nicht weniger, als den sicheren Ruin jedes selbstlosen Idealismus. Denn Idealismus ist höchste Steigerung des Endzweckes unseres Thuns, dergestalt, daß wir unsere Persönlichkeit unter die Macht dieses Endzweckes, der Idee, stellen. Dazu gelangt derjenige niemals, dessen persönliche Eitelkeit etappenweise immer wieder durch verhältnismäßig leicht und sicher zu erlangende Auszeichnungen befriedigt wird.

Aufgabe der Erziehung ist, den Menschen mit seinen höheren Zwecken wachsen zu lassen, ihm nach und nach immer höhere Ziele zu stecken.

Für das Kind erscheint nun zunächst jede Bethätigung zwecklich, die ihm neue konkrete Anschauungen vermittelt, die es das Thun der Erwachsenen nachthun lehrt, oder bei der es überhaupt nur eine bemerkbare Veränderung an den Dingen seiner Umgebung hervorbringt. Anschauungserweiterung ist ihm also bereits Thätigkeit; und es wird deshalb kein Kind mit gesunden Sinnen geben, das nicht mit lebhaftester Freude jede unmittelbare Vermittelung neuer Vorstellungen aufnähme. Anschauungsunterricht muß darum der Grundpfeiler der Geistesbildung sein, in einem Umfange, wie er bei unseren jetzigen Lehrplänen allerdings gar nicht möglich wäre.

Aber man wird endlich einsehen müssen, daß es mehr noch als auf das Was auf das Wie des zu Erlernenden ankommt, daß unsere Lehrmethoden noch vielmehr der Reform bedürfen, als unsere Lehrpläne. Daß dies unendlich viel schwerer sein wird, darf uns nicht zurückschrecken, denn die Erziehungsfrage ist geradezu die Daseinsfrage eines Volkes.

Diese Methoden zu entwickeln, wird schwerlich das Werk eines Einzelnen sein können; jedenfalls ginge es weit über den Rahmen meiner Betrachtung hinaus, mehr als Andeutungen nach dieser Richtung zu geben. Von vorn herein aber möchte ich mich gegen den Einwurf der Stockphilologen, daß meine Ausführungen als bloße Laienansichten nicht einmal widerlegt zu werden brauchten, nachdrücklich verwahren. Beim Erziehungswesen sind wir noch ganz in der Gebundenheit einer Artvon „Dogmaticismus“ stecken geblieben. Es gilt auch hier gegen herkömmliche Anschauungen zu protestieren, mit aller Gewalt der Begeisterung zu verneinen, daß nur der berufsmäßige Pädagoge uns zum Heileführen könne. Wir alle sind Erzieher, müssen es sein, sobald wir Väter werden. Wir haben die Pflicht, über diese Fragen nachzudenken, nicht nur das Recht! Und ich kehre den Spieß um: laienhaft erzieht Ihr, die Ihr nach dem Schema, nicht aus der Kenntnis der menschlichen Seele heraus, nicht wie Väter erzieht!

Seht Eure Schulstuben an: „In den öden Fensterhöhlen wohnt das Grauen“, Frost und Nüchternheit an den Wänden, als ob nüchterne Armut und starre Regel das Zeichen seelischer und geistiger Thätigkeit wären! Die leeren Schulwände sind eine bittere Anklage gegen die alte jämmerliche Methode. Eure Ausrede, daß durch aufgehängtes Anschauungsmaterial die Aufmerksamkeit der Kinder abgelenkt würde: was ist sie anderes, als das Eingeständnis Eurer Unfähigkeit, durch Eure Methode die regen Geister zu fesseln?

Ist es Euch unbekannt, daß ein Bild fester in Eurem Gedächtnisse haftet als zehn Vorträge? Aber statt auf Anschauung wollt Ihr immer auf abstrakte Gymnastik hinaus; wie mein seliger Geschichtslehrer uns immer einprägte: „Zahlen sind das Gerippe der Geschichte“, und uns danach eine ganze Knochenlehre einpaukte, leider aber vergaß, die Knochen in Fleisch und Haut zu hüllen, gar erst, sie mit Leben zu erfüllen.

Geht über solcher allgemeinsten Bevorzugung des Anschauungsunterrichtes Eure geliebte „Wissenschaftlichkeit“ verloren: wohl uns Deutschen, wenn wir endlich aus dem Astrakten herauskommen und mit unseren ersten Lehrjahren mitten in das Leben hineingesetzt werden, wenn wir vor allen anderen Dingen das Verständnis der uns umgebenden Natur erlangen und die Liebe zu ihr, den festen Zusammenhang mit ihr wiedergewinnen! Wir dürfen kein Volk von Gelehrten, wir müssen ein Volk von fröhlichen Arbeitern werden. — Und deshalb muß nun weiter die Thätigkeit der Jugend auch auf erreichbare praktische Ziele gerichtet werden. Die Bewegung, den Handarbeitsunterricht allgemeiner einzuführen, ist eine der allerwertvollsten in unserer Zeit.

Die Notwendigkeit, zwecklich zu schaffen, wird eine lebensvollere logische Thätigkeit wecken als es alle „formale Bildung“ vermag; der Segen der Thätigkeit an sich wird dem Kinde aus der Freude, etwas Fertiges, Nützliches vollbracht zu haben, weit lebendiger werden, als bei den lobenswertesten Exerzitien; als fruchtbarste Nebenwirkungen aber werden wir zu verzeichnen haben, daß der Dünkel unserer Gebildeten dem Handwerk gegenüber verschwindet, daß dem Handwerke deshalb auch wieder bessere Kräfte und damit neue Lebenssäfte zugeführt werden. Ich möchte noch

Digitized by Google

besonders darauf verweisen, daß die jetzige Blüte unserer Schundindustrie nicht zum wenigsten darauf zurückzuführen ist, daß unsere „besseren", aller praktischen Unterweisung baren Kreise fast jeglicher Warenkenntnis und jeder Kenntnis entbehren, welche technische Forderungen man an die Erzeugnisse des täglichen Lebens stellen muß. Nur wer durch den Schein zu betrügen ist, kann die Schwindelkonkurrenz durch Ankauf billiger aber schlechter Waren unterstützen.

Wächst aber die Achtung vor der praktischen Arbeit, so kommt auch das Verständnis für die hervorragend gute Arbeit von selbst, und damit eine natürlichere Blüte der Kunstindustrie, als wir sie jetzt durch allerlei Mittelchen für den Bedarf lediglich unserer Reichen züchten. Das Schöne wird wieder beginnen, eine wirkliche, weil aus dem inneren Bedürfnis hervorgehende Rolle zu spielen.

Fußend auf dieser praktischen Erfahrung vom Segen zwecklicher Bethätigung wird man den Blick dann höher leiten können zu allen Bestrebungen der menschlichen Gesellschaft. Man wird eine Geschichte, die echte Kulturgeschichte ist, in der Erfinder und Entdecker eine größere Rolle zu spielen haben als ländergierige Eroberer, aufbauen können, bei der sich die Jugend nicht langweilt, sondern zu höchsten Zielen begeistert. Fußend auf dieser praktischen Erfahrung, auf der durch Anschauung erworbenen Fähigkeit, sehen zu können, auf der Freude am Schaffen, wird vor allen Dingen nun auch der Kunst eine ganz andere Rolle im Leben einer froheren, glücklicheren und freieren Menschheit zufallen als es bei unserm trübseligen schachernden oder tagelöhnernden Geschlechte der Fall ist. Denn echte Kunst ist höchste Freude.

Die Weisheit der uralten Mythe vom Orpheus, dessen Sang die Bestien zähmte und Steine zu Tempeln thürmte, dieselbe Weisheit, die noch unserem größten Idealisten, dem edelsten Deutschen und dem (trotz aller Verwahrlosung unseres Idealismus) geliebtesten, den Hymnus „Die Künstler" eingab: gilt sie für unsere Welt nicht mehr? Ist uns wirklich nur noch mit wohleingerichteten Zuchthäusern und neben dem Altar aufgepflanzten Kanonen — dem herrlichsten Symbol moderner „Fruktifizirung" des „Christentums" — zu helfen?

Es zeigt lediglich, wie sehr unsere gegenwärtigen Sittlichkeitsanschauungen der inneren Harmonie, der Begründung auf ein harmonisches Menschentum entbehren, wenn es noch bestritten wird, daß Aethestik und Sittlichkeit im letzten Sinne nur einer Quelle entfließen, eben dem Drange nach einem Leben in Harmonie, und daß es freudige Tugend nur für denjenigen gibt, der nicht anders als recht handeln kann, weil das Schlechte ihm widerwärtig, ekelerregend, nicht, weil es verboten ist.

Noch werden Wenige nur zu der Ueberzeugung gelangt sein, daß allein Aesthetik im umfassendsten Sinne uns einem vollen Menschentum zuführt. Aber diese Ueberzeugung muß sich Bahn brechen, je eher, desto ärger die Disharmonien unseres sozialen Lebens werden. Nur das Griechentum hat die Ahnung einer freudigen Harmonie zwischen Fühlen und Wollen, Schönheit und Sittlichkeit gehabt und zu verkörpern gestrebt; eine Erziehung durch Dichtkunst und Musik neben vollkommener Körperausbildung war ihm Mittel zu diesem Zweck.

Nicht ein neues Griechentum können wir erstreben; bei der Verschiedenheit der Rasse und der unendlichen Erweiterung unserer Anschauungen könnte aber ein neues vollkommeneres, harmonischeres Geschlecht erstehen, sobald wir aus dem Streben nach Schönheit und Einheitlichkeit unseres Lebens heraus unser Handeln gestalteten, sobald wir alle unsere Empfindungen im Banne der Schönheit fühlten, weil Kunst uns Bedürfnis und Heiligtum geworden. Daß wir alsdann erst zu einer Kunstblüte kämen, die der unserer Technik ebenbürtig ist, deren Glanz wir aber noch kaum zu ahnen im Stande sind, ist für denjenigen ganz sicher, der in der Kunst die Spiegelung des Lebens erkannt hat, der deshalb auch weiß, daß jede Zeit die Kunst hat, die sie verdient.

Umsonst ringen die Wenigen unter uns, die ohne auf anderen Lohn zu rechnen, ihren geistigen Idealen nachstreben, nach einer neuen Blüte der modernen, nein, nach einer neuen Kunst. Es sind Stimmen im luftleeren Raume; der Widerhall fehlt; denn die „Kreise", welche die Kunst, die Künstler zu tragen vermöchten, haben keine Ideale als den feuer-, diebes- und neidsicheren Schutz ihres Besitzes.

Konnten sie aber auch durch das bischen Klavierlehren, das Goldschnittbändchen auf dem Weihnachtstisch, die paar Gipsbüsten ihrer Landesherren in den Aulen ihrer Schulen und die „Genüsse" ihrer Eltern zu höherem Kunstgefühl, zu lebhafterem Kunsthunger, erzogen werden?

Es ist notwendig, daß alles schön werde, Eure Wohnung, Eure Tracht, Euer Gebahren, Eure Städte und öffentlichen Gebäude. Ueberall müßt Ihr die Schönheit suchen und finden lehren, und es braucht keines gewaltigen Apparates dazu. Die Gesetze einer Blattrippung, der Flügel einer Fliege kann, richtig erläutert, eines Kindes Begeisterung, Beobachtung und ästhetische Empfindung wecken. Nötig dazu ist nur Eure Begeisterung.

Wer aber so vom Schönen in der Natur zum Schönen in der Kunst geführt ist, der flieht den ein-

Digitized by Google

zigen und schlimmsten Feind, den unsere Zeit zu fürchten hat: die Roheit!

Sie zu tilgen gilt es, insonderheit die — übertünchte. Denn diese hat die Frechheit, sich für „gebildet“ und den Mann im schlichten Rock für minderwertig zu halten. Es bedarf aber nur offenen Sinnes und Herzens, um die Erfahrung zu machen, daß „unten“ im allgemeinen ein lebhafterer Drang, ein offenerer Sinn und ein dankbareres Gemüt allem Schönen entgegenkommt, als in den Kreisen des Lackstiefels und des parfümirten Taschentuches. Wenn wir noch einmal eine kunstfrohere Zeit anbrechen sehen, so kommt sie von unten, nicht von oben. Nur der Gärtner fehlt, der alle Keime liebend zum Sprossen und Wachsen und Blühen führt. Die Methode deutete ich an:

Durch weitgehende Bevorzugung der körperlichen Ausbildung: Freude an der eigenen Kraft und Gesundheit, heiteres Selbstvertrauen, und damit stolzer Wahrhaftigkeitsdrang, fröhliches Kameradschaftlichkeitsgefühl, Freude an gemeinsamer Thätigkeit, Sinn für gemeinsame Interessen. Durch Anschauungsunterricht, der nicht auf die Stube beschränkt werden darf: Freude an der Beobachtung und Erforschung der umgebenden Natur, an der Heimat und an den Geheimnissen des Kosmos. Durch zielstrebige Thätigkeit: Freude an der eigenen Schaffensfähigkeit, am klarer erkennbaren Schaffen der Anderen, am Thun der Menschheit, an der Kunst.

Zeigt man bei solcher Erziehung den Heranwachsenden, daß sich beständig neue Ziele aufthun, neue Freuden erschließen, so kann kein Selbstvergnügen und kein verbockter Stumpfsinn bei dem stehen bleiben, wozu man's nun so herrlich weit gebracht. Das Gemüt wird aus froher, ehrfurchtsvoller, begeisterter Naturerkenntnis heraus einen letzten heiligen Grund aller Dinge fordern, aus innerstem Kraftgefühl und Bethätigungsdrange heraus seinen Idealismus zur sozialen That und zur künstlerischen That umsetzen müssen. Religiosität und Sittlichkeit und Kunst werden als freie Blüten solcher Erziehung zur Freude erwachsen, während wir sie jetzt mit Bakel und „Auswendiglernen“ (ja wohl, auswendig, herrlicher Sprachgenius!) einzupflanzen meinen. Ich möchte als Zeuge dafür auftreten, daß alle meine ehemaligen Schulkameraden als „überzeugte“ Atheisten abgingen, daß keinem von uns der verbotene Gebrauch einer Uebersetzung der kümmerlichen Literaturhelden Vergil und Cicero schmachvoll erschien und daß, wer von Kunstinteressen eine Ahnung ins Leben hinübernahm, diese Ahnung nicht durch den Unterricht, sondern trotz des Unterrichtes erlangt hatte. —

Aber, wie jeden Mann schließlich das Leben erzogen hat, so kann auch die Erziehung zur Freude nicht mit der Jugenderziehung abschließen. So lange es führende und folgende Geister gibt — und trotz aller Gleichheitsschwärmer auf absehbare Zeit geben wird, so lange wird es Pflicht der Höherstehenden sein, die Schwachen emporzuheben, — Selbsterhaltungspflicht, denn die bedrückten Schwachen werden schließlich doch einmal — wie jetzt — zur Masse, die allein durch ihre Ueberzahl eine Gefahr für die Kulturerhaltenden werden kann.

Und so ist es denn auch nötig, das ganze Volk zur Freude zu erziehen, jetzt ganz besonders, da die „Unzufriedenheit“ immer bedrohlicher wird.

Was aber haben wir gethan, dem Volke nach des Tages Last die Freude zu geben, die Erquickung, nicht Erschlaffung bringt? — So gut wie nichts! Außer den aufopferungsvollen wenn auch beengt orthodoxen Bestrebungen der christlichen Jünglingsvereine ist höchstens noch die Volksbühnenbewegung hier anzuführen. Diese aber, auf die schwachen Kräfte der Arbeitenden allein angewiesen, kann auch nichts Rechtes leisten. Es ist schier trostlos, einen der lebensfähigsten Gedanken nur aus Mangel an Geld dahinsiechen zu sehen, nachdem es glücklich gelungen, die Teilnahme irgend einer politischen Partei aus diesen Bestrebungen auszuschließen.

Was aber hat der Staat gethan, der Menge Freuden zu erschließen, die emporführen? Es ist freilich billiger, sich hinter die christlich-asketische Anschauung zu verschanzen, daß alle Freuden vom Teufel erfunden sind. Aber wenn der Staat doch einmal dieses irdische Jammerthal mit liebender Strenge regulieren, rektifizieren, klassifizieren und regieren will, so genügt doch eine Verteuerung des Alkohols und die Abwehr des schlecht gekleideten Mannes von den Nachtcafés durch den draußenstehenden Schutzmann nicht, die Freuden der Menge auf eine höhere Stufe zu heben. Wo sind die Volksschauhäuser, wie The people's Palace in London, in denen der Arbeiter abends gediegene, anregende Unterhaltung, Bücher, wissenschaftliche Vorführungen, Konzerte, Bilder, Gedichtvorträge findet, wo sind die Volksschauspiele, die Aufführungen der von idealistischer Gesinnung getragenen Meisterwerke unserer Klassiker — welche die jetzige „Neue freie Volksbühne“ lediglich der mangelnden Mittel wegen nicht bringen kann? Wo sind, um weit genügsamer zu sein, auch nur die Zusammenkünfte verschiedener Stände zu harmloser Geselligkeit, ja, zu gemeinsamen Zwecken? —

Das hohe Endziel aller unserer sozialen Bestrebungen muß sein, die Freude an der Arbeit zu wecken. Das aber ist nur möglich durch eine Umgestaltung unserer Produktionsweise, die von der Herrschaft des Kapitalismus erlöst, die Maschine zum Helfer, zum Segen des Menschen macht und dem

Digitized by Google

Arbeiter die Früchte seiner Arbeit sichert, so daß er durch höhere Leistungen auch sicher größere Erfolge erlangt.

Bis wir aber diese gewaltige Aufgabe aus freudiger Thatkraft und lebendigem Gerechtigkeitsgefühle heraus gelöst haben, werden unabsehbare Jahre vergehen, Jahre, in denen es zunächst gilt, die Führenden eben mit jener Freudigkeit und Aufopferungsfähigkeit im Sinne einer gewaltigen Idee zu erfüllen.

Und als Abschlagszahlung der großen Schuld der Besitzenden an die Besitzlosen müßten wenigstens unverzüglich und unermüdlich jene Ziele gefördert werden, die den unteren Schichten gestatten, an den höchsten Geistesfreuden teilzunehmen, an ihnen ihre Anschauungen zu läutern und zu erheben; jene Ziele, durch die wenigstens die geistigen Schranken zwischen Arm und Reich niedergerissen werden und durch deren Erreichung erst „Sonntagsruhe" und „Achtstundenarbeitstag" einen vernünftigen Sinn erhalten, während jetzt, da wir die Leute nicht in die Kirche oder in den Betstuhl zwingen können, die gebotene Muße eher schädlich als nützlich ist. Was bleibt denn den Arbeitern außer Tanzboden oder Schänke?

Es ist darum nicht eine Luxusbestrebung, sondern eine Selbsterhaltungspflicht, daß wir Ernst machen mit der Gründung von Volkslesesälen, von Versammlungsräumen, in denen wissenschaftliche und künstlerische Fragen in gemeinverständlicher Form unter Hinweis auf ein reiches Anschauungsmaterial erörtert werden, daß unsere Museen endlich aufhören, lediglich dem Gelehrtentum und den Fremden offen zu stehen; es ist geradezu eine Schmach, daß die Kosten für Herstellung künstlerischer Beleuchtung und für Vermehrung des Aufsichtspersonals noch immer als ausreichender Grund dafür angeführt werden dürfen, daß selbst die Berliner Museen abends geschlossen bleiben.

Es müßten endlich echte, nicht von der Kassenfrage beim Spielplane abhängige Volkstheater erbaut werden, in denen deutscher Geist, deutscher Idealismus zum Worte kommt ohne irgendwelche aufdringliche Tendenz, gegen welche der Arbeiter ein viel feineres Gefühl hat als man gemeinhin glaubt. Nicht Theater, die allabendlich zu irgend einer Sensation locken, oder in denen eine Atelierkunst mit spitzfindigen Problemen Fangeball spielt, sondern Festhäuser nach der Art desjenigen in Bayreuth, aber unter ganz anderer Verwaltung, zu denen eine begeisterte Menge in echter Feiertagsstimmung wallfahrtet.

Und wie man auf diese Weise neue Volksfeste schaffen könnte, so möge man die alten beleben, in Ehrfurcht und Freude an der Väter gutem Brauch; Vornehm und Gering aber müßten gemeinsam an diesen Festen teilnehmen. Es thäte unserer, der Oberen, Geselligkeit wahrhaftig nicht Abbruch, denn der „gemeine Mann" hat sich im allgemeinen die Fähigkeit zu harmloser Fröhlichkeit trotz aller Alltagssorgen weit besser gewahrt als die Gebildeten, deren Geselligkeit mit Kartenabgeben, Abfütterung mit obligater Musikbelästigung und Plattheitengeschwätz nachgerade zur widerlichsten Fratze deutscher Gastfreundlichkeit geworden ist. —

„Das ist ja alles ganz gut und schön", höre ich sagen, „aber die Kosten, die Kosten, mein Lieber!"

Ach ja, Wilhelm Busch, der das Philisterium ja so köstlich unfehlbar zu schildern weiß, hat schon recht: „Aber wenn die Kosten kommen, fühlet man sich angstbeklommen!"

Gewiß, solange unsere ganze Finanzweisheit ist, nichts auszugeben, so lange ist keine Rettung. Aber wird der Staat wirklich nie aufhören, ein großer Proletarier zu sein, der für ideale Bedürfnisse nichts aufzuwenden hat und der deshalb alles verkommen lassen muß, außer was ihn vor Hunger und Blöße schützt? — Arbeite, damit Du etwas verdienst, ruft man dem gesunden Bettler zu. Gieb uns zu thun, damit unsere Steuerkraft sich hebe, könnten mit gleichem Rechte unsere arbeitenden Kreise sagen.

Wir haben glücklicherweise die Kosten noch immer aufgebracht, deren wir für unsere Rüstung gegen äußere Feinde bedurften. Gegen die Feinde in unserem vielfach kranken Gesellschaftskörper werden Kanonen ebensowenig ausrichten, wie das Messer des Chirurgen gegen Bazillen. Es gilt eine Aufbesserung unserer „Säfte", um sie „immun" zu machen gegen die Angriffe aller Fäulniserreger. Da hilft auch kein „Besprechen" durch Gesetze gegen den Umsturz; wir selbst müssen umstürzen, umstürzen das laisser faire, laisser aller auf dem Gebiete des Geistes und des Gemütes. Wollt Ihr nicht den moralischen Ruin und damit die schließliche Herrschaft der Kanaille, so müßt Ihr die Waffen bezahlen, die Euch allein schützen können: Gesittung durch Freude, durch Wissenschaft und Kunst! Vielleicht erspart Ihr bereits an den Kosten für Staatsanwaltschaft, Richter und Diebessicherungen ein gut Teil von dem, was Ihr für das Stiefkind Kunst aufzubringen hättet, um aus ihm eine sänftigende, seelenerhellende Fee zu machen.

Und ist unser Staat dazu nicht imstande, erklärt er sich damit der drängendsten Aufgabe der Zeit nicht gewachsen und lediglich geeignet, die Rolle eines Gendarmen zu spielen: wohl, Ihr Besitzenden, so thut Ihr, was jener in Kurzsichtigkeit versäumt! Wenn nicht aus „Christentum", so aus Sorge um den Schutz Eures Besitzes gegen verrohte Neidinge.

Digitized by Google

Begeisterte Leute haben kürzlich für eine rein esoterische Kunstunternehmung, den „Pan", ein ungewöhnlich hohes Kapital aufzubringen vermocht. Wie viel der „Pan" zu einer vom Kapital unabhängigen, unbeengten Kunst helfen wird, muß abgewartet werden. Vielleicht, daß ihm wirklich beschieden ist, die Besten aus den obersten Schichten zu einer Gemeinde zu sammeln, die reine Kunstfreuden zu genießen und dadurch wieder vorbildlich zu wirken vermag.*

Wenn aber hier dem Kunstluxus in seiner einwandfreiesten Form eine Stätte bereitet wurde: sollten sich nicht auch endlich die Begeisterten finden, die für das Kunstbedürfnis des Volkes in edlem Wetteifer das Beste beizutragen sich bemühen, was sie besitzen? Die nicht nur Furcht treibt, sondern auch die Freude, Freuden mitzuteilen, auch den Geringen, die nach des Apostels Wort keinen knechtlichen sondern einen kindlichen Geist empfangen haben, so daß Jene nur das Gute zu wecken hätten? —

Durch allen „Winter unseres Mißvergnügens" geht es dennoch wie leises Frühlingsahnen; vielerorten schlagen die Herzen freudiger in kühner Zukunftshoffnung. Es bedarf nur des Zusammenschlusses, des Bekenntnisses, um dem Höchsten zum Siege zu verhelfen, was uns über uns selbst zu erheben vermag, der Freude, jener edelsten, höchsten Freude, von der Schillers reine Freude bezeugte:

Alle Menschen werden Brüder,
Wo Dein sanfter Flügel weilt!

Hans Schliepmann.

*) Dieser Aufsatz ist geschrieben bevor das erste Heft des „Pan" vorlag. Kw.-L.

Rundschau.

Dichtung.

• Die literarische Frage ist eine sittliche Frage.

In der „Schweizerischen Rundschau" findet sich eine längere Studie von Eduard Platzhoff über Sudermanns „Frau Sorge" und die Literatur der Gegenwart. Sie läuft aus in dem Satz, den wir an die Spitze gestellt haben, und wegen dessen wir auf sie hinweisen.

Der Verfasser bestimmt, was er unter idealistischen und was unter realistischen Dichtern verstanden wissen will: „der idealistische Dichter stellt vorbildliche, der realistische abbildliche Typen dar". Freilich spiele die eine Dichtungsart immer in die andere über, eine reine Trennung sei unmöglich. Woher aber kommt es, fragt er, daß die vorbildliche Dichtungsart in der Gegenwart so ganz zurücktritt, daß für einen Teil auch der ernsten Leser eine befriedigende Literatur seit dem Verstummen der alten idealistischen nicht mehr geschaffen wird? Er fährt dann fort:

„Eine idealistische Literatur ist von den jeweiligen Kulturverhältnissen relativ unabhängig. Natürlich steht auch der idealistische Dichter im Kontakt mit seiner Zeit; er teilt ihre Vorurteile, er macht sich ihre geistigen Errungenschaften zu Nutze und huldigt ihrem Geschmack. Seine Stoffe aber entnimmt er seiner Phantasie und nicht dem ihn umgebenden Volksleben. Der realistische Dichter aber schöpft direkt aus seiner Zeit, schafft ihre Typen, photographiert ihre Lebensumstände, reflektiert ihre Neigungen und ihre Bedürfnisse. Ein Ausweg für die deutsche Literatur wäre also die Rückkehr von der realistischen zur idealistischen Darstellungsweise und somit Befreiung von den durch die Zeitumstände bedingten schädlichen Einflüssen. Aber diese Umkehr kann kein Gewaltakt sein und durch kein Gesetz bewirkt werden, sie muß organisch sein, das heißt allmählich, in einzelnen auseinander hervorgehenden Stadien sich entwickeln. Sie darf kein einfacher Rückschritt zum Idealismus sein; denn die Geschichte schreitet nie zurück, sondern aus dem Realismus erwachsend, von ihm lernend und durch seine lebensfähigen Elemente bereichert muß das idealistische Moment zu der verdienten Geltung kommen. Nichts törichter daher als der Wunsch einiger braver Leute, die durch die Literatur erhoben sein wollen und von der Höhe ihres Standpunktes herab verächtlich auf die zeitgenössische literarische Produktion sehen, die sie, wie sie sagen, in den Staub herabzieht. Die Literatur kann nicht erheben, wenn sie unlösbar an Zeitverhältnisse gekettet ist, die niederdrücken und knechten. Woher aber diese rege Verbindung zwischen den Stoffen der Literatur und den Tagesfragen des Lebens? Unsere Zeit ist die Zeit der Fragezeichen, diese wollen verschwinden, sie warten auf Antwort und drängen dazu. Was Wunder also, wenn sie alle Ausdrucksmittel und jedes Organ in ihren Dienst nehmen und selbst die Literatur zwingen, ihr Knecht zu werden? Wir leiden an einem Ueberreichtum von Problemen, die nicht etwa durch neue Errungenschaften der Geschichte erzeugt wurden, sondern durch das Wanken bisher unantastbarer Autoritäten, durch den Zweifel an bisher unfehlbaren Antworten auf Fragen des Lebens, wie sie jede Epoche stellt.

Bei einem solchen Stoffüberfluß ist es auch nicht erstaunlich, daß alle zeitbewegenden Fragen nicht zur Darstellung kommen können, sondern nur die brennendsten und nächstliegenden, um nicht zu sagen die oberflächlichsten. So erklärt sich wieder eine gewisse Einseitigkeit in der Stoffwahl des jungen Deutschlands: man schildert das Unharmonische, Zerissene, Schlechte, die Nachtseite des Lebens, weil unter ihr die meisten Menschen augenblicklich leiden, weil sie die Mehrzahl unter ihren Bann zwingt. Die rauhe Wirklichkeit hat den idealen Traum verfliegen lassen; arbeite oder stirb ist die Losung. Niemand fragt nach „Religion, Sitte und Ordnung", wenn der Hunger

Digitized by Google

herrscht; niemand verlangt nach geistigen Genüssen und ästhetischer Harmonie, wenn der Leib leidet.

Der Zweifel über Berechtigtes und Unberechtigtes, über sittlich Erlaubtes und Unerlaubtes ist auf dem eben berührten ethisch-sozialen Gebiet noch nicht so nagend, als auf dem ethisch-individuellen. Natürlich hat sich die Literatur auch dieser Fragen bemächtigt und ihnen noch mehr Zeit und Kraft gewidmet. Die meisten unserer deutschen Dichter entstammen ja den gebildeten oder besser gesagt den sozial gut situierten Kreisen und werden zu der Darstellung der sozialen Not durch ein mehr objektives philanthropisches Interesse geleitet, das durch die Bildsamkeit gerade dieses Stoffes noch wesentlich erhöht wird. Der ganze starke Zug unserer Zeit tritt aber erst da hervor, wo die ethisch-individuellen Fragen einsetzen. Hier ist nicht nur alles gesehen, sondern erlebt, selbst durchgemacht und erkämpft. Hier werden ethische Fragen behandelt, die noch vor fünfzig Jahren niemand als solche empfand; hier bieten sich Lösungen als sittlich an, die, in die Praxis umgesetzt, auch in unseren Tagen noch als Unsittlichkeit polizeilich bestraft werden. Wer die Hauptwerke unserer subjektiven Realisten liest, der sieht eine Schar leidender, gedrückter, haltloser Menschen an sich vorbeiziehen, todestraurig und matt, thatenlos und liebeleer. Nur äußere Zerstreuung, im besten Fall betäubende Arbeit hält sie aufrecht, bis auch diese nicht mehr zerstreut und der Herbststurm sie hinwegfegt wie die welken Blätter.

Nicht alle natürlich sind geneigt, thatenloser Träumerei sich zu ergeben, nicht alle halten es ein Leben hindurch bei dem selbstbereiteten Unglück aus. Jeder Schranke spottend, jeder Verpflichtung ledig, stürmen sie in die Welt hinaus, erhaben über jede Rücksicht, ledig jeder Beschränkung, entronnen aller Zucht, des Genusses bedürftig, der ihnen die unvermeidlichen Stunden der Mühe und Entbehrung versüßen soll. Woher dieser Druck einerseits und die sittliche Willkür auf der anderen Seite? Der Mensch ist in dem Zeitalter der Maschine nicht mehr Herr seiner selbst; die Maschine ist sein Gebieter, und sie ist nur das deutlichste Beispiel für die Unterjochung des Individuums unter allgemeine, unpersönliche, kollektivistische Kräfte, die ihn niederzwingen und an der Entwicklung hindern. So lange die Macht herrscht und die blinde Gewalt, kommt das Gute nicht zum Siege und der Einzelne bleibt ein Nichts. Die notwendige Gegenströmung gegen diese Unterjochung des Menschen ist sein Drang nach Freiheit, der sogleich zur Zügellosigkeit entartet. Das sittliche Gesetz hat seine Macht verloren, weil man es überspannte, weil man einen Moralkodex aufgestellt hatte, für alle seinem Inhalt nach giltig und verpflichtend. Das Individuum fühlte, daß dieser Maßstab zu wenig den Bedürfnissen des Einzelnen angepaßt sei, und entzog sich ihm. Mit anderen Worten: es drang die Ueberzeugung durch, daß das individuelle Moment in der Ethik eine viel größere Rolle zu spielen berechtigt sei, als bisher. Die wissenschaftliche Grundlage zu diesem Gedanken legte Kant, indem er dem Sittengesetz nur eine formal verpflichtende Kraft zuschrieb, also dem Individuum, nicht nur einem einzelnen Volk oder einer bestimmten Epoche, es überließ, dem Gesetz unter Kontrolle des eigenen Gewissens konkreten Inhalt zu verleihen.

Diese kaum gewonnene Einsicht wurde sogleich überspannt. Das Gesetz der Reaktion trat in Kraft und machte das individuelle Moment, dem man eine bedeutende Rolle zu spielen kaum erlaubt hatte, zu dem allein herrschenden. Kurz, man kam zu dem Satz: In der Ethik ist alles individuell, und öffnete so der Zügellosigkeit Thür und Thor. Seitdem Nietzsche behauptet hat, die Pflicht sei unter Umständen etwas der Individualität Widerstreitendes, und diese sei unverletzbar, ist die sittliche Anarchie auf dem Gipfelpunkt angelangt.

Wir sehen also zusammenfassend: Wer eine Reform unserer Literatur wünscht, muß eine Reform des sittlichen Lebens vorbereiten. Vor wenig Jahren sprach Professor Ziegler in dem Titel seines vielgelesenen Buches es aus: »Die soziale Frage ist eine sittliche Frage«. Es ist Zeit, daß wir den analogen Satz bilden und verstehen lernen: die literarische Frage ist eine sittliche Frage. Sobald wieder sittliche Verhältnisse nach der sozialen Seite in Geltung sind und sittliche Maßstabe für das Individuum gelten, wird auch der Spiegel des Lebens, die Literatur, anders werden. Zweifellos ist das Leben nicht so schlimm, wie die Literatur es anzuzeigen scheint; diese ist vielmehr der Vergrößerungsspiegel, der verzerrt und gedehnt das Bild reflektiert; aber daß den Werken der gegenwärtigen Literatur ein wenn auch schwächeres Korrelat in der Wirklichkeit entspricht, ist für uns Grund genug, an einer sittlichen Reform zu arbeiten. — Von dem Augenblick an, wo wir andere sittliche Zustände haben, wird auch der Realismus nachlassen. Die Zahl der Probleme vermindert sich, die ungelösten Fragen schmelzen zusammen, es herrscht mehr Ordnung und Ruhe, das heißt für den stoffsuchenden Dichter mehr — Langeweile. Sobald also der Realismus an Gefahr verliert, verliert er auch an Anhängern, und wir werden dann — dieses »dann« liegt allerdings in einer unabsehbaren Ferne — wieder vermittelst des diesmal wohlthätig wirkenden Gesetzes der Reaktion einer idealistischen Periode entgegengehen."

Wir teilen die Ansichten des Herrn Verfassers nicht in jeder Beziehung — unsere Leser wissen das ja aus mehr als einem Beitrage dieser Blätter. Aber der scharfe Hinweis auf die Hauptsache verdient wohl sicherlich Beachtung. Man könnte auch die Frage noch hinzuziehen: ist unsere moderne Literatur sachlich und ehrlich genug, um sittlich zu sein?

Theater.

• Kirche oder Theater?

Nach den Bremer Aufführungen des Rubinsteinschen „Christus" scheint sich an einigen Orten der Wunsch zu regen, es der Hansestadt nachzuthun, und die prinzipielle Frage, um die sichs handelt, wird auch in der Presse viel erörtert. So fühlen wir auch uns veranlaßt, klar Stellung zu nehmen, und wir zögern nicht mit einem Bekenntnisse, das uns leider auch zu einem von uns so geschätzten Manne wie Bulthaupt in schroffen Widerspruch setzt, mit dem Bekenntnisse: wir halten dieses Rubinsteinsche geistliche Theater für eine schwere Verirrung und würden eine weitere Pflege seiner halben Kunst bedauern.

Schon frühere unserer Beiträge werden die Leser auf dieses „Bekenntnis" vorbereitet — und sie werden ihnen zugleich gezeigt haben, daß kein besonderlicher Bekennermut dazu gehört. Denn diesmal stehen wir auf unserm Posten durchaus nicht so vereinsamt, wie z. B. in der ersten Zeit unserer Ablehnung der Begeisterung für Mas-

Digitized by Google

cagni. Darin, daß Rubinstein kein großer Komponist war, sind wir ja mit der überwiegenden Mehrheit der Leute vom Fache einig. Aber auch hinsichtlich der Rubinsteinschen Reformideen giebt es, trotz all der Lobeserhebungen von Berichterstattern, denen der gewaltige Stoff und die schöne Ausstattung das Urteil über das eigentliche Wesen der Bremer Sache verwirrt hatten, Leute genug, die auf unserm Standpunkte stehen. Wir wollen von ihnen heute einen sprechen lassen, der in der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung" auftritt. Bemerkungen, die wir für nebensächlich halten, lassen wir allerdings weg. Der sehr ruhig und sachlich wenngleich nicht ohne Parteianschauung geschriebene Aufsatz lautet in seinem Wesentlichen wie folgt:

Geriet ein Paulus, als er die Erscheinung Christi nach Jahren wieder einmal an seiner Seele vorüberziehen ließ, noch so in Verzückung, daß ihm der Landpfleger Pontius Festus zurief: „Paule, Du rasest!" — wie sollte nicht die wundervolle Geschichte des Heilandes mit ihrem Höhenpunkte, der erhabenen Tragödie auf Golgatha, gar gewaltig auf die gewirkt haben, welche sie jetzt im Bremer Theater an sich vorübergehen sahen! Es konnte nicht anders sein, und niemand hat an dieser Wirkung namentlich bei denen gezweifelt, die sich seit ihrer Kinderzeit um alle diese alten Geschichten nicht mehr gekümmert hatten! Aber Rubinstein hat blutwenig mit diesem Erfolge zu thun, mehr noch Bulthaupt, es hat „vor allem der Stoff gewirkt". Der Bremer „Christus" aber war dennoch „den Juden ein Ärgernis, den Heiden eine Thorheit", wenn wir unter jenen fromme Christen, unter diesen ernste Musiker verstehen.

Wir möchten nun zunächst Rubinsteins Anschauungen und Pläne bezüglich einer „Kirche der Kunst" als durchaus töricht kennzeichnen, dann aus Bulthaupts, auf den ersten Blick als Lobgesang erscheinendem Berichte über die „Christus"-Aufführung nachweisen, daß er in allem Wesentlichen — wie könnte es bei dem Verfasser der „Dramaturgie der Oper" auch anders sein! — auf demselben Standpunkte steht, von dem aus wir das Unding „Geistliche Oper" bekämpfen, endlich die Frage beantworten, welche dieser Artikel als Überschrift trägt.

Es ist eine Thatsache, die man beklagen mag, aber doch nicht leugnen kann, daß dem großen Pianisten Rubinstein als Tonsetzer keine Erfolge beschieden waren. Namentlich auf dem Gebiete der Oper wollte ihm kein Lorbeer blühen, und wenn einzig die „Makkabäer" sich bei uns eine Zeitlang hielten — in Wien brachten sie es nur zu zwei Aufführungen —, so war das nicht des Komponisten, sondern einer hochbegabten Darstellerin Verdienst. Er sah, wie Wagners Bühnenruhm riesengroß wuchs, während der seine sich immer auf den rauschenden Beifall der Erstaufführungen beschränkte, welchen man dem Klaviermeister überall dankbar spendete. Und während er den Bayreuther haßte und sein Werk anfeindete, nahm er doch dessen Kunstprinzipien zum Teil an, indem er — man glaubt Wagner selbst zu hören — „das Zusammenwirken aller Künste durch Dekorationen, Plastik, Bewegung, Poesie, Musik", „ein eigens gebautes Bühnenhaus und eine, besondere Art der Behandlung des musikalischen Dramas" verlangte. Nur soll der Inhalt desselben ein anderer sein, er will die „Geistliche Oper" schaffen. Und dabei ist es ihm um das, was man jetzt als das erfreulichste Ergebnis der „Christus"-Aufführungen bezeichnet, daß sie nämlich das Auditorium ergriffen, erhoben, erbaut haben — darum ist es ihm gar nicht zu thun. Die „religiöse Frage" bleibt ihm gleichgültig; er weist es zurück, „aus persönlichem religiösen Drange" die angeblich neue Kunstform „erschaffen" zu haben. Wie konnte er sie nur neu nennen, da es doch allgemein bekannt ist, daß mehrere Oratorien wiederholt szenisch als Dramen aufgeführt worden sind! Allerdings geschah das stets ohne anderen als einen augenblicklichen Erfolg, der auf Rechnung der Personen, nicht der Sache, zu schreiben war. — Auch das ist für Rubinsteins Standpunkt bezeichnend, daß er eine „Kirche der Kunst" schaffen zu wollen vorgiebt, aber doch nicht eine Erbauung des Volkes im Auge hat, sondern nur dessen „Interesse" erwecken will. Da die biblischen Stoffe, meint er, stets dieselben blieben, so würde die Teilnahme des Publikums sich doch „nur auf die Art der Behandlung des Stoffes richten können."

Wenn man sich vergegenwärtigt, unter welchen Kämpfen und mit welcher Ausdauer Wagner dem seicht und faulig gewordenen Opernstrome ein neues Bett grub, in dem seine mächtigen, stolzen Fahrzeuge dahinsegeln, und dann sieht, wie Rubinstein dies Fahrwasser benutzt, um seine bunt und fremdartig aufgetakelten, massiv und windschief gebauten Kähne darin schwimmen zu lassen, dann erscheint er doch jenem gegenüber in recht wenig vorteilhafter Beleuchtung.

Das Oratorium nennt er eine „traurige Gattung" der Kunst, und darin stimmt er mit Wagner überein, denn dieser bezeichnet es als eine „naturwidrige Ausgeburt" der eigensüchtigen Stimmung der Dichtkunst zur Tonkunst. Es „will Drama sein, aber genau nur so weit, wie es der Musik erlaubt, die unbedingte Hauptsache, die einzig tonangebende Kunstart im Drama zu sein. Wo die Dichtkunst das Alleinige sein wollte, da nahm sie die Musik in ihren Dienst zu Nebenzwecken. Gerade so machte es nun die Tonkunst im Oratorium mit der Dichtkunst: sie ließ sich von ihr eben nur die Steine zu Haufen tragen, aus denen sie nach Belieben ihr Gebäude aufführen konnte... So etwas muß man mit angehört haben, um sich einen Begriff davon zu machen, woran diese Herren von der reinen Musik ihre Gläubigen sich zu ergötzen nötigen! Aber diese thun es, und herrliche Musiksäle bauen sie ihren hohen Priestern auf: darin sitzen sie, verziehen keine Miene, lesen im Texte nach, wenn oben auf dem Bretterbau ihre lieben Verwandten Jehovahchöre singen" u. s. w. — Wandte Wagner sich so scharf gegen das Oratorium, so schuf er ihm gegenüber doch etwas Neues: er machte das Relief zur Statue, während Rubinstein die Gestalten nicht nur in ihrer Gebundenheit beläßt, sondern sie zum Teil auch zu bloßen Nebelbildern verflüchtigen will. Wenn dann ein solches Bild „aufgezogen wird, singt der Chor oder die betreffende Persönlichkeit hinter der Bühne", heißt es bei ihm. Also ein vollständiges Aufgeben der Persönlichkeit in der „Geistlichen Oper" und bezüglich des Gesanges eine Rückkehr zu den ersten Anfängen der Opernkunst! Das soll dann ein Drama sein! Das Wesen eines solchen verkennt Rubinstein durchaus. Was er uns als Drama giebt, ist wieder nichts als — das Oratorium, freilich das Oratorium im Theaterrahmen und mit kostümirten Menschen. — Es stimmt ihm mancher im ersten Augenblicke zu, wenn er es als eine „Ungeheuerlichkeit" bezeichnet, die wir uns immer noch unbegreiflicher Weise gefallen ließen, daß „Gestalten, wie die eines Moses, Elias, David oder Christus, einen ganzen Abend in schwarzem Frack, weißer Halsbinde, gelben Handschuhen, mit einem Notenhefte vor dem Gesichte" sängen. — Ja, ein Tannhäuser,

Digitized by Google

ein Lohengrin, ein Triſtan im Geſellſchaftsanzuge im Konzerte, das iſt eine Ungeheuerlichkeit, denn das ſind Individuen, lebendige Kunſtgeſtalten: aber die Abraham, Moſes u. ſ. w. ſind im Oratorium nur Rezitatoren, die nicht als ihr Ich daſtehen, ſondern nur als die Verkündiger der Empfindungen eines anderen. Der Lehrer auf dem Katheder, der Prediger auf der Kanzel, wenn ſie ihrem Auditorium die Geſchichten des Alten oder des Neuen Teſtamentes vortragen, ſollen ſie dazu Koſtüme anziehen? Sie ſind, gleich den Sängern des Oratoriums, nicht Handelnde, ſondern nur Berichtende, ſie ſtehen ganz außerhalb der Ereigniſſe, während die Perſonen des Dramas die an der Handlung Beteiligten ſind und in Erſcheinung und Ausdruck als die ſich zu geben haben, deren künſtleriſches Abbild man in ihnen ſieht. Aber für dieſe Anſchauung ging Rubinſtein das Verſtändnis ab. Er glaubt das Drama zu haben, wenn er das Epos mit verteilten Rollen auf die Szene bringt. Während Wagner der geborene Dramatiker iſt und allen ſeinen Geſtalten individuellen Charakter verleiht, bleibt Rubinſtein ſtets der objektive Muſiker, der ſeinen Figuren den allgemeinen muſikaliſchen Mantel umhängt, ohne daß man deren Seelen ertönen hörte. Man ſehe ſich darauf nur ſeine weltlichen Opern an! Seine „geiſtliche Oper“ braucht ſich nicht „an die Geſetze einer Expoſition, Entwickelung, Peripetie und Kataſtrophe zu halten.“ Von der „weltlichen Oper“ ſagt er, ſie müſſe „mehr einen beſchaulichen Charakter haben, gleichſam eine Art lebender Bilder bringen“ und könne „jeder Motivirung der auf einander folgenden Situationen entbehren“. Man traut ſeinen Augen nicht, wenn man das lieſt, und wir ſind geneigt zu glauben, daß ein Druckfehler vorliegt, ſo daß er das zuletzt Angeführte auf die geiſtliche, nicht auf die weltliche Oper bezogen wiſſen will. Jener aber möchte er muſikaliſch „den Charakter des bisherigen Oratorienſtils bewahren“. Als ob der Stil der Muſik nicht aus der Gattung der Dichtung geboren würde! Ein anderes aber iſt Oratorien-, ein anderes Opernmuſik.

Wenn nun Rubinſtein eine Oper will, deren Dichtung den geltenden dramatiſchen Geſetzen nicht entſpricht und deren Kompoſition den „ſogenannten Kirchenkompoſitionen“ gleicht, wenn er ſubjektiven und objektiven Geſang nicht unterſcheidet, dann darf man wohl von ihm ſagen, das Weſen des Dramas habe ſich ihm nicht enthüllt.

Musik.

• **Zum Kapitel des Volksgesanges** hat das ſechſte badiſche Sängerbundfeſt, das im Juni zu Karlsruhe ſtattfand, wieder gute Illuſtrationen gebracht. Man leſe den folgenden Bericht, den wir ohne weiteren Kommentar geben dürfen, weil er ſelbſt wie ein kleiner Kommentar zu früheren unſerer Beiträge wirkt: „Am erſten Pfingſtfeiertage fanden in vier Konzerten die Wettgeſänge ſtatt, und zwar im Kunſtgeſang, im erſchwerten Kunſtgeſang für Stadtvereine, im Volksgeſang für Landvereine und im einfachen Volksgeſang für Stadtvereine. Es wurde ſehr ſchön geſungen, und das halbe Dutzend Preisrichter hat dies dadurch beſtätigt, daß es 95 von 97 Vereinen mit erſten und zweiten Preiſen bedachte. (!) Daraus etwa den Schluß zu ziehen, daß nun allgemeine Zufriedenheit geherſcht habe, iſt natürlich irrig, und wenn das Preisrichterkollegium nicht vor der Verkündigung der Preiſe mit einem Hoch für ſein zehnſtündiges »Punktieren« bedacht worden wäre, nachträglich wäre es dieſer Ehrung ſchwerlich teilhaftig geworden. Wenn man nun etwa glaubt, daß man bei einem ſolchen Feſte die Perlen unſerer Volkslieder zu hören bekäme, ſo irrt man ſich auch wieder; die Hauptſache iſt der Kunſtgeſang, und da beſitzen unſere Männergeſangvereine auch ihre kleinen Geſangsvereins-Wagner, die in ihren Kompoſitonen an techniſchen Schwierigkeiten, an erſchreckenden Diſſonanzen und paradoxen muſikaliſchen Gegenſätzen, die beſonders im zarteſten Pianiſſimo und kräftigſten Fortiſſimo zum Ausdruck gelangen, nichts zu wünſchen übrig laſſen. Daß hier die einzelnen Vereine übertreiben, haben der Chordirektor des bayeriſchen Sängerbundes, Herr Schmid, und der Muſikdirektor Arnold-Luzern, welche beide Preisrichter waren, in ihrem Urteil bei der Preisverteilung ſelbſt ausführen müſſen. »Die Kunſt dürfe nicht die Natur erdrücken«, betonte Herr Arnold, und Herr Schmid warnte vor den »Uebertreibungen im Schattieren und Phraſieren.« Hingegen erkannten beide die bedeutenden Fortſchritte in der Ausſprache, der Tonbildung und Färbung an, die ſich bis zu den kleinſten Landvereinen in anerkennenswerter Weiſe gezeigt hätten.“

• **Musikwissenschaft** (Schluß).

Darauf verbreitet ſich der Verfaſſer ausführlich über die muſikaliſchen Fähigkeiten Spittas. Er erkennt unumwunden Spittas Auffaſſung und feinſinnige äſthetiſche Erläuterungen des Stimmungsgehaltes Bachſcher und mit Bachs Kunſtrichtung zuſammenhängender Werke an. Jedoch mit Spittas rein muſiktheoretiſchem Wiſſen geht er ſcharf ins Gericht und weiſt hier nach, daß der allmächtige Profeſſor bei Bethätigung muſiktheoretiſchen Könnens leider häufig grob und zumal folgenſchwer gefehlt hat. In der That: „Nicht jeder »Muſiker« kann »Muſikgelehrter«, wohl aber muß jeder Muſikgelehrter meines Erachtens »Muſiker« ſein!“ Da geißelt Reimann denn mit Recht Spittas unbegrenzte Vorliebe für Hypotheſen und Konjekturen, auf Grund einer ganzen Reihe herbeigezogener Fälle, allerhand große und kleine Irrtümer des alles wiſſenden Gelehrten aufdeckend: „Wie ein ſo vielſeitig gebildeter muſikaliſch-literariſcher Geiſt, wie der Spittas, doch in der Erkenntnis des Weſens der praktiſchen Muſik ganz auffällige »dunkle Punkte« aufweiſt. Dieſe Erſcheinung erklärt ſich aus dem oben bereits erwähnten eigentümlichen Bildungsgange Spittas, der von Haus aus zum Muſiker nicht berufen, durch eigentümliche Schickſalsfügungen auf dieſes Gebiet verſchlagen wurde, und nun durch Fleiß und unverdroſſene Arbeit das erſetzen wollte, und ſchließlich auch vollkommen zu erſetzen glaubte, was ihm die Natur verſagt hatte.“

Die am wenigſten poſitive Seite an Spittas Leiſtungen ſind ſeine Ausgaben altklaſſiſcher Tonwerke, womit ſich der letzte in beſonders hohem Grade anregende Teil des Reimannſchen Aufſatzes beſchäftigt. Zu leugnen iſt ja immerhin nicht, daß Spitta auf dieſem hochwichtigen Gebiete im Allgemeinen eine höchſt dankenswerte Thätigkeit entwickelt und zumal überaus anregend gewirkt hat. Jedoch den vorſpittaſchen Leiſtungen von Männern wie Commer, Teſchner, Proske, Jahn, Köchel, Griepenkerl, Roitzſch, Wilt, Haberl, Habert, Chryſander, iſt der ſchwerwiegende Vorzug eigen, daß ſie mit wenigen Ausnahmen aus den Händen von Fachmuſikern ſtammen. Iſt nun auch wohl Spittas Ausgabe der Werke Heinrich Schützens im Ganzen immerhin beſſer geraten, ſo gilt bekanntlich ſeine Buxtehude-Ausgabe als vollſtändig verunglückt, was Reimann ausführlicher nachweiſt. „Andererſeits war es ein zweifellos

Digitized by Google

anerkennenswertes Bestreben Spittas, der Musikforschung auch äußerlich einen höheren Platz, ich möchte sagen, in der „Gesellschaft“ zu erobern, sie im Staate der Universitätsprofessoren „zünftig“ zu machen und aus seinen Schülern, d. h. aus jungen Gelehrten, die etwa außer einigen philosophischen und litterarischen Kollegien pro informatione ausschließlich Spittasche Vorlesungen gehört hatten, sich einen „Generalstab“ heranzubilden, der zur Lösung der höchsten Aufgaben der Musikforschung befähigt sei.“

Reimanns Schluß-Ausführungen über Musikforschung erscheinen uns so wichtig und beherzigenswert, daß sie unverkürzt hier wiedergegeben seien. Als die von Spitta geleitete Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft nach und nach unerbittlich auszutrocknen begann, rief er ein neues großes Unternehmen ins Leben, die „Denkmäler deutscher Tonkunst“, ein Parallel-Unternehmen zu den Pertzschen Monumentis Germaniae. „Hochbedeutende Männer auf dem Gebiete der Wissenschaft und Verwaltung, die freilich der Musikgeschichte gänzlich fern standen, wie der Romanist Tobler, der Germanist Weinhold, der Physiker Helmholtz; ferner Brahms, der allerdings Couperins Klavierstücke herausgegeben und altdeutsche Volkslieder in seiner genialen Weise bearbeitet hat, aber als schaffender Künstler der historischen Musikwissenschaft doch nur höchstens erst an zweiter Stelle Interesse entgegenbringt, der Komponist v. Herzogenberg, von Musikforschern aber (außer Spitta) nur der mit seiner Händelausgabe vollbeschäftigte Chrysander, unterzeichneten als „von der kgl. preußischen Regierung berufene Kommission“ den Aufruf, dem in kurzer Zeit eine praktische Probe der „Monumenta“ in der Gestalt der Scheidtschen „Tabulatura nova“, herausgegeben von Dr. Max Seiffert, folgte..... Das Unternehmen war kostspielig und ohne staatliche Unterstützung unmöglich. Es sollte ferner, wie das so ganz im Wesen Spittas lag, eine vornehme Exklusivität bewahren, und die Autorität seiner Person dafür die einzige, aber auch mehr wie vollkommen ausreichende Empfehlung sein. Für die praktischen Bedürfnisse der „gewöhnlichen Menschen“, ich meine für alle diejenigen, durch deren Thätigkeit die zu publizierenden Werke — und zwar laut Programm in erster Reihe Gesangswerke — Verbreitung finden konnten und wohl auch sollten, wurde nichts gethan. Der „diplomatisch-kritische Kommentar“ sollte die Hauptsache sein, alles andere blieb einfacher Neudruck der alten Ausgabe mit allen die Benutzung erschwerenden Altertümlichkeiten, ohne Vortragszeichen, ohne praktische Hinweisungen auf die Eigenart des Stiles. Die „historische Einleitung“ konnte dafür absolut kein genügender Ersatz sein. Der Dirigent, der sich eines alten Gesangstückes annehmen will, verlangt, daß im die Sache „fertig“ vorgelegt werde, und daß ihm nicht durch mühsames Umschreiben der Schlüssel und Einschreiben von — doch einmal unerläßlichen Vortragsbezeichnungen noch neue Mühe erwachse. Ich bin übrigens fest überzeugt, daß so mancher Dirigent vor einer Partitur, wie sie Spitta als Musterausgabe vorschwebte, ratlos steht und daraus sich wenig oder gar keine Vorstellung von dem Werke, geschweige einen Begriff von dessen historischem oder künstlerischem Werte machen kann. Es gilt ihm einfach als „alte Scharteke“, die schleunigst zum zweiten Mal den Todesschlaf in der Bibliothek antreten kann! Das neue, splendide Gewand, in das man den mumifizierten Leichnam eingehüllt, erregt kaum mehr als die Neugierde; ist diese befriedigt, dann kann der Bücherwurm wieder den unterbrochenen „Totentanz“ fortsetzen. Wer aus eigener Erfahrung weiß, wie die trefflichen Volks-Ausgaben Mendelsohn'scher, Schumann'scher Gesangswerke (namentlich der Edition Peters) in Folge der leichten Zugänglichkeit durch den billigen Preis auf das musikalische Leben und Treiben der weitesten Kreise segensreich eingewirkt haben, wird bedauern, daß die unter unsäglichen Kosten und mit unendlicher Mühe nunmehr in Angriff genommenen Ausgaben schon wegen ihrer großen Kostspieligkeit ein auch nur annähernd günstiges Schicksal nicht haben können. Ich komme also zu dem Schluß, daß, will man ein großes, musikwissenschaftliches Unternehmen wie die „Denkmäler der deutschen Tonkunst“ werden sollen, zum Nutzen des deutschen Volkes durchführen, man zunächst denen entgegenkommen muß, von deren Entgegenkommen die Fortführung des Werkes abhängt. Die Ausgaben müssen für den praktischen Gebrauch praktisch eingerichtet sein; die Schlüsselbezeichnung am besten in den gewohnten und allbekannten C- und F-Schlüsseln; ich hätte selbst gegen die allgemeine Einführung des Violinschlüssels für Sopran, Alt, Tenor bei Gesangs-Partituren nichts im Prinzip einzuwenden. Mendelssohn hat durch Einführung jener Schlüssel in seine Werke an Stelle der vor ihm gesetzten nichts gewonnen und nichts verloren. Bei Orgelkompositionen möchte ich nötigenfalls den Altschlüssel, der Bequemlichkeit wegen, nicht missen. Sodann füge man Tempo-, Vortrags- und Phrasierungszeichen hinzu, mit möglichster Diskretion, gerade soviel als notwendig ist. Der kurze Strich oder Haken, das p oder F. cresc. oder dim. nützt mehr, als bogenlange historisch-stilistische Abhandlungen. Nicht minder unerläßlich sind metronomische Angaben bezw. auch Übertragungen der alten, längeren Mensuren in die bei uns üblichen kürzeren, in unsere gewohnten Viertel-, Achtel- u. s. w. — Noten mit entsprechender Tempoangabe. Man sieht, die Arbeit des Herausgebers wird durch diese Methode eine kompliziertere und verantwortungsvollere. Was jeder aufmerksame und gewandte Kopist leisten kann: das Wesentliche einer Druckvorlage für eine Neu-Ausgabe im Sinne Spittas, ist meines Erachtens keine „wissenschaftliche“ Arbeit; das kann in der That „Jeder“ lernen, „Jeder“ leisten, der gewissenhaft genug ist. Die philologisch-historische Musikforschung hat ein höheres Ziel, als bloße Neudrucke, mit ungeheurem kritischen Apparat als einziger Beigabe versehen, herzustellen; sie soll — wie „mutatis mutandis“ jede andere wissenschaftliche Forschung — den Geist, das Wesen eines musikalischen Kunstwerkes erkennen lehren, längst vergessene Klänge wieder erwecken, einen Blick in alte vergangene Zeiten eröffnen, um dadurch Kraft und Erfahrung zu verschaffen, die Erscheinungen der Neuzeit gründlicher und vorurteilsfreier zu würdigen *). Das Wühlen in der Vergangenheit als Selbstzweck, und ohne Nutzbarmachung für die Gegenwart überlasse man „Bücherwürmern“. Allenthalben bricht sich auch bereits meine oben ausgesprochene Anschauung, wie es scheint, Bahn. Die von H. Expert besorgte Ausgabe der „Maitres Musiciens de la renaissance de la France“ gibt neben dem wünschenswerten, kritischen Apparat auch moderne Transskription; die Ausgabe der Werke Gretry's weist neben einer sog. „Klavierpartitur“

*) Freilich die Erscheinungen der Neuzeit waren Spitta ein Dorn im Auge. Für Wagners Musik (ich kenne speziell sein mündlich ausgesprochenes Urteil über „Lohengrin“) hatte er in seinen besten Stunden kaum mehr übrig, als das Gefühl absoluter Gleichgiltigkeit.

Digitized by Google

die gebräuchlichen Schlüssel auf. Auch G. Adler hat seinen ganz vortrefflichen „Denkmälern deutscher Tonkunst in Österreich“ eine „Klavierpartitur“ beigegeben, die gut angelegt ist und eine schnelle Orientirung auch dem ermöglicht, der im Partiturlesen nicht geübt ist. Überhaupt sei bei der Gelegenheit ausdrücklich anerkannt, daß die von dem hochverdienten Joh. F. Habert und H. Rietsch veranstalteten Ausgaben der Fux'schen Kompositionen und der beiden Florilegia Muffats (mit Ausnahme der fehlenden Vortragsbezeichnungen und der Kostspieligkeit) allen Bedingungen entsprechen, die ich an monumentale Neu-Ausgaben stellen möchte. Nun, Joh. Ev. Habert ist ja auch ein vortrefflicher und durch lange und reiche Erfahrung ausgezeichneter praktischer Musiker und darum ausnehmend befähigt zu solcher Arbeit.

Wir sind damit wieder an der wunden Stelle angelangt, die Spittas von ihm selbst direkt oder indirekt besorgte Ausgaben aufweisen: Nichts verrät die kunstgeübte Hand eines wahr und warm mit seiner Kunst-Vorlage empfindenden Musikers. Wir befinden uns, anstatt im blühenden Garten der Musik, am Seziertische eines Anatomen, oder am staubigen Bücherbrett eines Antiquars. Während in Spittas „Bach“ gar oft noch die warme Frühlingssonne inniger und wahrer Kunstempfindung durch die vom Bücherstaub nicht allzu sehr geschwärzten Fenster dringt, sind wir hier in völliger Winternacht erstarrt. Die Ausgaben mit ihren Kommentaren sind die musikalische Fortsetzung des et-, que- und atque-Kapitels aus seiner Doktor-Dissertation über den Stil des Tacitus. Das mag manchem mit Recht als ein Vorzug dünken; dem „Musiker“ kann und wird es nicht genügen; ja nicht einmal demjenigen, welchem, wie mir, zwei Seelen — ach! — in seiner Brust — wohnen, eine musikalische und eine philologische! Dieser Umstand mag auch der Grund sein, weshalb ich es für einen Herausgeber allzu bequem und deshalb unrecht von ihm finde, nähere Angaben über die Ausführung eines Stückes zu unterlassen, und sich wegen dieser Unterlassung damit zu entschuldigen: ein solches Verfahren sei „zu einseitig“, man müsse jene Ergänzungen „dem einsichtigen Urteil des Musikers überlassen.“ Ja, muß denn nicht der Herausgeber zu allererst den Anspruch erheben, seine Vorlage so gut wie sonst Keiner zu kennen? also das „einsichtigste Urteil“ vor Allem sich selbst zutrauen? Jedoch man weiß, wie fein diplomatisch gerade Spitta es anzufangen verstand: immer als der „Wissende“ zu gelten und doch nur äußerst selten klar und deutlich Farbe zu bekennen. Auch diese spitzfindige Unterscheidung zwischen dem „Historiker“ und dem „Musiker“ geht auf Spitta zurück, wonach der „Historiker“ bei der Vorführung von Kunstschöpfungen aus ältester Zeit jede „Modernisierung“ im Grunde verabscheut, oder „notgedrungen“ sie auf das denkbar kleinste Maß reduziert, während der „Musiker“ danach strebt, den „musikalischen Gehalt der modernen Anschauung durch die Entfaltung größerer moderner Mittel näher zu bringen.“ Wäre der Satz richtig, dann müßte dem „Historiker“ der „musikalische Gehalt“ gleichgiltig sein, bezw. die Darlegung desselben erst an zweiter Stelle stehen. Hat man in der alten Zeit auch so gedacht? Sollte es Scheidt und Schützen und wie die alten Meister alle heißen, nicht in erster Linie, ja ganz einzig und allein darauf angekommen sein, den „musikalischen Gehalt“ ihrer Stücke wiedergegeben zu hören und wiederempfunden zu fühlen? Waren damals die Instrumente, die Fähigkeiten der Sänger überall gleich? Oder übte man grade in ältester Zeit nicht in dieser Hinsicht die größte Rücksicht, indem man sich den verschiedenen Verhältnissen viel mehr anbequemte als jetzt? Und wenn andererseits ein „Musiker“, sagen wir ein Organist, ein Stück von Frescobaldi, Scheidt, Pachelbel, Buxtehude u. dergl. vortragen will, ist nicht die erste Frage, die er sich vorlegt, eine „historische“, die nämlich: wie hat sich der Autor das Stück gedacht? wie war die Orgel seiner Zeit, wie war der Stil, die Manier des Spiels beschaffen?... Also der „Musiker“ muß historischen, der „Historiker“ musikalischen Sinn besitzen, beide Eigenschaften müssen sich so durchdringen, daß sie zu vollständiger Einheit und Harmonie verschmelzen. Gehen sie nicht ohne Rest ineinander auf, dann entsteht wirkliche Einseitigkeit, dann ist ein ein Zerrbild fertig. Wer also den „Historiker“ vom „Musiker“, oder umgekehrt, trennt, der schneidet sich ins eigene Fleisch. Die Trennung dieser untrennbaren Eigenschaften eines „veritablen Musikanten“, eines ganzen Musikers, ist das Produkt jenes Spittaschen Schwächegefühls, das er sich niemals eingestehen wollte, — das er leider aber seiner „Schule“ in erhöhter Potenz vererbt hat. Auch jene Exklusivität eines alleinigseligmachenden Glaubens an sich selbst ist in einzelne seiner Schüler gefahren; sie kopieren ihren Meister trefflich darin, das totzuschweigen, was ihr Ansehen schwächen oder ihnen etwas von dem göttlichen Nimbus eines Allweisen, einer Art „Dalai-Lama“, rauben kann. Sie machen sich Forschungsergebnisse zu eigen, basieren darauf gelehrt aussehende Schriften, verschweigen aber alles, was ihnen die richtige Stelle wies, wo der Hebel anzusetzen war. Doch darüber ein andermal ausführlich.

Wer die „Musikwissenschaft“ von der musikalischen Praxis trennt, vernichtet oder schädigt beide. Historisches Erkennen und praktisches Fühlen und Nachempfinden müssen untrennbar verbunden sein. Die Darstellungsmittel unserer heutigen Kunst sind nicht so himmelweit von der früheren Zeit verschieden, daß nicht auch ein skrupulöser sogenannter „Historiker“ „einseitig“ befriedigt werden könnte. Das Orchester Bachs herzustellen, ist bis auf einzelne nicht mehr gebräuchliche Instrumente, wie die Laute in der Johannespassion, und einzelne Hornpartien (in der Hohen Messe z. B.), jetzt nahezu vollkommen möglich. Kein Musiker wird wünschen, daß es anders sein sollte. Es ist nicht das geringste Verdienst Spittas, daß er, trotz scharfer Angriffe, niemals diesen Standpunkt verlassen hat und für Aufführungen Bachscher Kompositionen in der Originalgestalt seit der Gründung des Leipziger Bach-Vereins bis in seine letzte Lebenszeit stets mit heiligster Überzeugung eingetreten ist. Wer je den Eindruck, den die Matthäus-Passion in der Franzschen Bearbeitung macht, verglichen hat mit dem der Originalgestalt (eine gelungene Aufführung wird als selbstverständlich vorausgesetzt), wird zweifellos Spitta Recht geben und der Franzschen Bearbeitung, soweit es sich um die rein theoretisch-musikalische Ausführung des „Continuo“ handelt, die unbedingteste Hochachtung zollen, im übrigen aber den angeblichen Ersatz der Orgel durch Bläser für einen der fatalsten Mißgriffe erachten, die je geschehen konnten. Nur der an sich sehr lobenswerte Gedanke Franz', die Werke Händels und Bachs Allen zu erschließen und Aufführungen derselben auch da zu ermöglichen, wo man keine Orgel zur Verfügung hatte, kann jenen Mißgriff entschuldigen. Im Übrigen ist dies Spittas, wenn nicht einziges, so doch größtes Verdienst, was er sich um die „praktische“ Musik

Digitized by Google

erworben hat. Hier war er wirklich — was er selten war — „Historiker“ und „Musiker“ zugleich, hier stand er einzig und allein auf dem Boden echter Musikwissenschaft.

Diesen speziellen Zug, dieses Verdienst möge die Schule Spittas auf ihre Fahne schreiben! Soll aus den Arbeiten der nunmehr führerlosen Schaar Ersprießliches keimen, so verlasse sie vor Allem das Piedestal jener angeblich „vornehmen Exklusivität“ und höre auf, sich schon deshalb groß zu fühlen, weil sie eben Spittas Schule ist. Name ist Rauch und Schall; „exempla trahunt“. Echtes wissenschaftliches Streben schließt sich nicht ab, sondern teilt Allen ausnahmslos mit; es sucht nicht Befriedigung in ehrgeizigem, byzantinischem Strebertum, sondern erweist seine Kraft in frischer Arbeit. Ist nun die Arbeit gar der Kunst gewidmet, so tritt ein neues Mittel dazu, die getrennten Kräfte harmonisch zu gemeinsamem Thun, zu gegenseitiger Hilfeleistung und Unterstützung, zu gemeinsamem Austausch der Meinungen zu vereinen. Naturforscher, Ärzte, Architekten, Germanisten und Theologen vereinen sich zu gleichem Zwecke. Sollten die „Musikwissenschaftler“ diesem Beispiel ihrer Wissenschaft zu Liebe nicht folgen? Sollte es keine gemeinsame Basis geben, auf der sich die Vertreter der angeblich „jüngsten“ Wissenschaft mit denen der „ältesten“ vereinen könnten? Das wäre das beste Mittel, die trennenden Adjektiva „jüngste“ und „älteste“ für immer zu beseitigen, und wir hätten dann eben nur eine, oder sagen wir schlichtweg: „die Musikwissenschaft.“

K. S.

Bildende Künste.

• Briefe über bildende Kunst.

Berliner Brief.

Das Luther-Denkmal von Otto ist bekanntlich die neueste Sehenswürdigkeit Berlins. Es steht mitten auf dem Neumarkt, obwohl es nur von der Vorderseite gesehen werden soll. Viel Theatralisches ist darin. Luther hat die Bibel aufgeschlagen und schlägt, sich hoch aufreckend, in pathetischer Gebärde mit der Hand darein. Cruciger und Jonas sitzen über große Folianten gebeugt, wie es alle die Leute zu thun pflegen, welche die Plastik als Gelehrte kennzeichnen will. Wozu? Reuchlin schreibt gar auf eine Erztafel grandiosen Formats nach den Worten, die der lebhafte Spalatin ihm zuspricht. Wozu diese theatralischen Posen, diese überlieferten Folianten und Erztafeln, termini technici in der Sprache der Plastik, die wir nicht mehr empfinden, sondern wie Attribute verstehen? Das Denkmal ist nicht das schlechteste seiner Art, seine Ausführung ist vollendet, aber aus dem Herzen unserer Zeit ist es durchaus nicht geboren. Will man den Geist des Protestantismus unseren Empfindungen nahebringen, so muß man die theatralische Pose weglassen, wie sie bei dem protestantischen Dom hätte weggelassen werden müssen. Wenn man sich nicht entschließen kann, einmal z. B. Luther in seinem trauten Verkehr mit seinen Mitstreitern, etwa auf einer breiten und koordinirenden Basis zu verewigen, so soll man es lieber ganz lassen, denn so gelangt man entweder zu der Ansicht, daß der Protestantismus thatsächlich für die Kunst unfruchtbar ist, oder daß er nicht mehr lebt und daher die Pose nötig hat. Luther posirt in der Gebärde desselben römischen Stils, in dem der neue Dom errichtet wird.

O. B.

• Aus den Pariser Salons.

Wie alljährlich bedecken in diesem Sommer gegen fünftausend Bilder die Wände der riesigen Ausstellungspaläste rechts und links von der Seine, — da ist es wahrlich eine nicht geringe Kraft- und Geduldprobe, auch nur annähernd in der „Erscheinungen Flucht“ das Bedeutendere, für die Entwicklung Charakteristische herauszufinden. Das Pariser Publikum entledigt sich der anstrengungsreichen Aufgabe, die ihm von seinen schaffenslustigen Künstlern gestellt, wird im Schweiße seines Angesichtes mit einem lobenswerten Eifer, ohne daß dabei etwa wie in Berlin Militärkonzerte und und andere Lockmitel im Spiele sind. Der schroffe Gegensatz zwischen dem Salon der Champs-Elysées und dem des Champ de Mars scheint sich von Jahr zu Jahr abzuschwächen. Zum guten Teile liegt dies daran, daß im alten Salon eine ganze Reihe von bedeutenden jungen Talenten ausstellen, die sich in ihrer künstlerischen Richtung von der Pariser „Sezession“ kaum unterscheiden; zudem aber waltet auf dem Marsfelde die Jury ihres Amtes mit allzugroßer Nachsicht, sodaß man in der That Bilder zu sehen bekommt, welche die junge Vereinigung kompromittieren und das Publikum in Bezug auf ihre künstlerischen Ziele irreführen müssen. Im Allgemeinen ist anzuerkennen, daß der unvermeidlichen großen Menge des Mittelgutes doch sowohl hüben wie drüben eine imponierend stattliche Anzahl von wirklichen Kunstwerken die Wage hält. Diese gehören denn fast ausnahmslos der Richtung an, die als Reaktion gegen den Naturalismus nunmehr allenthalben zum Siege gelangt ist und in ihren intimen Schilderungen der Menschen- und Naturseele, in ihrer phantasievollen Aufnahme mythischer Motive und ihrem mystischen Sichversenken in religiöse und legendäre Stoffe den geraden Gegensatz zu dem nur noch vereinzelt auftretenden „Wirklichkeitsausschnitt“ darstellen. Leider läuft dabei nur zu oft manierierte Aeußerlichkeit mitunter; der Entwicklung thut eine vornehme Exklusivität not, um sie vor der drohenden Gefahr einer gehaltlosen Oberflächlichkeit zu bewahren. Die Stoffe aus dem religiös-transszendentalen Gebiete — um bei diesem einen Augenblick zu verweilen — stellen sich in der verschiedensten Auffassung und Ausführung dar. Ziemlich zahlreich sind die schlicht und einfach in derbrealistischer Manier gemalten Legendendarstellungen, als deren Typus man das in seiner Wirkung etwas stumpfe und trockene Bild von Ravaut, die „Auffindung der Leiche des heil. Aventin durch einen Stier“, bezeichnen kann. Auch die simple, formale Nachahmung alter Muster fehlt nicht, ist aber glücklicher Weise selten; ein krasses Beispiel liefert Riquet mit seinem „Heil. Antonius von Padua“, der in der am Irdischen und Alltäglichen festklebenden Auffassung, in der nüchternen porträtmäßigen Wiedergabe der Köpfe keine Spur von einer übernatürlichen Erhebung zeigt und bei der unvermeidlichen Erinnerung an Darstellungen wie die Murillos als eine umso armseligere Stümperei erscheint. Die eigenartige Auffassung Uhdes macht auch in Frankreich Schule. Bourdes Bild „die Jünger von Emmaus“, das Christus in eine französische Bauernschenke versetzt, ist sichtlich von dem deutschen Künstler beeinflußt, ohne daß es jedoch die bei dem Versetzen ins Heute und Hier unvermeidliche Verflachung und Veräußerlichung des religiösen Stoffes als solchen durch gemütvolle Vertiefung in sein „Ethos“ vergessen machen

Digitized by Google

könnte. Bei Uhde ist das ja wenigstens zumeist der Fall; seiner zur Zeit in Paris ausgestellten „Grablegung Christi“ allerdings, die den Gegenstand wohl in etwas zu grob bäuerlicher Derbheit vorführt, kann man's auch nicht in vollem Maße nachrühmen. Die schönsten Leistungen auf dem Gebiete des religiösen Gemäldes liefert die maßvolle impressionistische Stimmungsmalerei. An erster Stelle ist hier Marie Duhem zu nennen, deren Bilder die Sprache reinster, rührend inniger Religiosität reden; ihre heilige „Genoveva“, die in stiller Mondnacht auf dem Felde die Schafe hütet, atmet in ihrer keuschen Einfachheit eine geradezu zauberhafte Stimmung. Den allermodernsten Mystizismus predigt Truchet, dessen „Vision“ am Baugerüste der noch unvollendeten Kirche Sacré-Coeur auf dem Montmartre die lebensgroße Erscheinung des Gekreuzigten zeigt. Dies ernste Bild, über dem in Abenddämmerung verschwimmenden Häusermeere von Paris, der sterbende Erlöser über dem immense égont Mussets bildet einen vielsagenden Gegensatz, dem man wenigstens eine packende Wirkung nicht absprechen kann. Auf arge Abwege sind eine größere Anzahl von Künstlern mit einer manieriert süßlichen Weißmalerei geraten, die einen verzuckerten und verwässerten Aufguß der religiösen und legendären Motive liefert. So malt La Lyre den „Besuch des heil. Valerian bei seiner Braut“, der heil. Cäcilia, inmitten von Lilien, Rosen, Schleiern, Engeln, die alle in Weiß getaucht sind, die beiden Figuren mit kinderhaft unreifem Ausdruck und absichtlichem Umgehen auch der geringsten Charakteristik. Die nämliche Gefühlssimpelei spricht sich in einem Triptychon „Ave Maria“ von Dubufe aus, dem bekannten Maler der koketten Nuditäten, bei dem man sich vergebens fragt, wie er unter die Künstlergesellschaft des Marsfeldes geraten ist; bezeichnend genug ist, daß sein Bild durch die, triviale Meditation Gounods über Bachs Präludium inspiriert ist. Nicht selten begegnet man auch dem Fehler, daß die Maler einen allzu handgreiflichen, das feinere Gefühl verletzenden Hinweis auf das mystisch-religiöse Moment zu benötigen vermeinen. So wird einem Lauren's großes Bild, „La Muraille“, das die Befestigung und Verteidigung von Toulouse gegen Simon von Montfort zum Gegenstande hat, durch die unbegreifliche Geschmacklosigkeit verleidet, in der der Künstler den Schutzheiligen der Stadt in Person zitiert und unglücklicherweise auf einer dicken, aus einem Schornsteine aufsteigenden Rauchwolke schweben läßt. Solche aufdringliche Symbolik droht nachgerade Manier zu werden. Geradezu verstimmend wirkt das Bild von Weerts, „Pour l'Humanité — pour la patrie“, das den gekreuzigten Christus neben einem gefallenen Kavalleristen zeigt; abgesehen von der bekannten aufdringlichen, an das Panorama erinnernden Malweise des Künstlers, die Komposition ist wenigwürdig, ist verletzend; der Pferdekadaver liegt unmittelbar am Fuße des Kreuzes. — Auf dem Marsfelde erntet verdiente Bewunderung der Altmeister Puvis de Chavannes mit seinem großen, für die Bostoner Bibliothek bestimmten Bilde „Les Muses inspiratrices acclament le Génie Messager de Lumière“; vor allem imponiert die heilige abgeklärte Ruhe, die das ganze Werk durchweht. Wunderbar wirken die sanften hellgoldgelben Tinten des Himmels über der einheitlich tiefblauen Meeresfläche, dazu das matte, zarte Grün des Uferhügels, — eine Komposition von weihevoller Größe und ungetrübter Harmonie, die hier durch das bewußte Herausarbeiten des Typischen, durch das sorgfältige Vermeiden jedes bestimmt individuellen Ausdrucks und jeder energischeren Betonung in der That erreicht wird. Das den Rahmen des Staffeleibildes überschreitende Monumentalgemälde ist in Frankreich überhaupt sehr beliebt geworden, da allgemein für malerische Ausschmückung öffentlicher Gebäude beträchtliche Mittel aufgewandt werden. So hat Roll für das Pariser Hôtel de Ville in seinen „Joies de la vie“ ein sozialistisches Zukunftsbild gemalt, eine heitere, sonnige Frühlingslandschaft mit kosenden Paren im Gebüsch; nackte Frauengestalten, auf dem blumigen Rasen gelagert, lauschen den Klängen eines Streichtrios, das junge Leute in moderner Tracht bilden. Die Grundstimmung des Ganzen, die heitere Ruhe fröhlichen Genießens und derber Sinnlichkeit ist in allen Einzelheiten recht glücklich getroffen. In trocknerer und und schwerfälligerer Auffassung behandelt Friaut das nämliche Thema, indem er sich mit der Darstellung eines friedlichen Bauerndaseins begnügt. Stellenweise hat die Bevorzugung des monumentalen Kolossalgemäldes zu unglaublichen Thorheiten geführt. So hat Lhermitte ebenfalls für das Hôtel de Ville das Leben in den großen Markthallen gemalt. Welch unkünstlerischen Eindruck muß ein solcher riesengroßer Abklatsch der Alltäglichkeit in monumentaler Umgebung machen! Es glauben aber viele noch immer, auch bei den einfachsten Sujets einer mächtigen Leinwand zu bedürfen. Bisweilen sind die großen Dimensionen geradezu unsinnig, z. B. wenn einer in natürlicher Größe eine Fleischerei mit einem geschlachteten Rinde malt. Von kolossalem Umfange ist auch Bérouds „Symphonie en Rouge et Or“, eine koloristische Orgie im Makartstil, die mir wie ein gemaltes Gedicht Théophile Gautiers vorkommt. Die sinnliche Wirkung dieser Farbenschwelgerei ist allerdings berückend und berauschend, aber wo bleibt der Geist, der diesen Rosen, diesen großen Seiden- und Brokatflächen, der goldstrotzenden Renaissancearchitektur Leben einhauchte? Als bloßes Dekorationsstück könnte man dieses riesige Stillleben allenfalls hinnehmen. Ein Geistesverwandter von Béroud ist La Touche, der in fünf mit virtuoser Oberflächlichkeit hingeworfenen Effektstücken allerhand Lichtspielereien: Schneeglitzern, Sonnen- und Laternenschein, Wasserreflexe aufeinandergehäuft hat. Eines dieser in rohem Theaterdekorationsstile gemalten Bilder soll eine Apotheose Watteaus sein; wohl dem Meister, daß er sie nicht zu sehen braucht! (Schluß folgt.)

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Vierteljahreshefte des Vereins bildender Künstler Dresdens. (Jährlich 36 Mark, ein Einzelheft 12 Mark. Dresden, Kommissionsverlag von Arnold Gutbier).

Das neue Unternehmen der Dresdner „Sezession“ tritt mit viel Selbstbewußtsein in die Welt. „Die vielen schädigenden Einflüsse“, lesen wir im Prospekt, „unter welchen Kunstpublikationen zu leiden haben, die vielen Hemmnisse, welche Trägheit, Vorurteil und Eifersucht einer nach Anerkennung ringenden Kunst bereiten, sind bekannt, und alltäglich ist die Beobachtung, daß im Verlagswesen aus spekulativen Rücksichten den Erzeugnissen charakterloser Mittelmäßigkeit in einem bedauerlichen Umfange Förderung und Verbreitung zu Teil wird. Weshalb es denn nicht wunderbar ist, daß die bildende Kunst in unseren Tagen an der »Bildung« der Menschen nicht den Teil nimmt, den sie nehmen könnte und möchte. Demgegenüber haben die Künstler, denen es mit dem Ansehen der Kunst ernst ist, in der letzten Zeit öfter und erfolgreich versucht, sich selbst zu helfen, allen Hindernissen zum Trotz

Digitized by Google

die Hervorbringungen ihrer Kunst unverstümmelt und rein, wie sie geschaffen wurden, der Oeffentlichkeit darzubieten. »Auch die Publikation des Vereins bildender Künstler Dresdens sucht ihren Zweck und Wert in der nach rein künstlerischen Gesichtspunkten erfolgenden Auswahl der Kunstblätter und in einer den individuellen Anforderungen der Originale entsprechenden Ausstattung. Vornehm und unabhängig von allen materiellen Beziehungen werden unsere Hefte Beiträge aus allen Gebieten der Malerei, Zeichenkunst und Plastik enthalten, welche uns geeignet scheinen, die Kunstanschauung weiter Kreise zu bilden, zu klären und zu bereichern. Dies Ziel im Auge, verschmähen wir es durchaus, irgendwie müssiger Unterhaltung zu dienen. Unter unseren Mitgliedern wollen wir weiterhin anregend einwirken auf die Pflege der Lithographie, der Radirung und des Holzschnittes in der Erkenntnis, daß gegenüber der zunehmenden Stilverwilderung des heutigen Illustrationswesens durch die mechanischen Verfahren der Wert der Originalplatten nicht eindringlich genug betont werden kann. Gilt es doch hier, der Kunst ein so großes und vielseitiges Gebiet zurückzugewinnen, welches jetzt im weitesten Umfange gewerblicher Mache anheim gefallen ist! Die Illustration ist das populärste Gebiet der bildenden Kunst, sie kann am leichtesten und weitesten auf die künstlerische Erziehung und Geschmacksbildung des Volkes Einfluß gewinnen, aber freilich nur dann wahrhaft, wenn der Künstler ohne Vermittler in seiner Sprache reden darf. Wir hoffen, daß unser auf keinen materiellen Gewinn spekulierendes Unternehmen in den kunstliebenden und kunstfördernden Kreisen, besonders Dresdens, die Teilnahme und Unterstützung finden wird, welche es verdient. Mögen die Hefte beitragen, unser hiesiges Kunstleben zu erfrischen und vielseitig neu zu befruchten!"

Da die im Publikum bekanntesten Mitglieder des Vereins in dieser Mappe nicht vertreten sind, scheint es, als liege hier eine Absicht vor, als habe der Verein den weniger bekannten unter den seinen den Vortritt gelassen. Das müßte dann also in dem stolzen Bewußtsein geschehen sein, daß auch diese befähigt wären, seine Grundsätze kräftig zu verfechten. Diese Grundsätze nun wird jeder Kenner der Verhältnisse billigen — darüber aber, ob sie mit der Herausgabe der vorliegenden Blätter glücklich angewendet sind, wird man verschieden denken dürfen. — Wir meinen, es ließe sich schon darüber streiten, ob die sechs hier wiedergegebenen Kunstwerke und Studien ausnahmslos überhaupt die Reproduktion verdient haben; ebensowenig wie jeder gutgeglückte Gelegenheits- oder Uebungsvers hat unserer Meinung nach jede gut geglückte Zeichenstudie ein Recht auf Druck. Aber selbst das angenommen, was wir nicht zugeben können — woher haben alle diese Blätter ein Recht sogar zur Aufnahme in eine Publikation, die sich so hohe Ziele steckt? Glaubt der Verein wirklich, alle diese Sachen da seien geeignet, „die Kunstanschauung weiter Kreise zu bilden, zu klären und zu bereichern"? Zur Anerkennung und zum Verständnis von Neuem, Ungewohntem zwingt doch „weite Kreise" nicht, was ja gut gelungen, sondern nur was hervorragend, was bedeutend, was durch seine künstlerische Kraft eben „zwingend" ist. Will die Dresdner Sezession, deren Wirken wir für eine Notwendigkeit halten, ernsthaft auch mit diesen Mappen dem näher kommen, was sie im vorliegenden Prospekt als ihre Ziele hinstellt, so wird sie gut thun, nötigenfalls unter starker Beschränkung der Zahl ihrer Kunstblätter, weit strengere Kritik zu üben, Wenn nicht, wird sie sich gefallen lassen müssen, daß man zwischen den Worten und den Thaten ihrer Vierteljahrshefte einen befremdlichen Abstand findet. A.

• Kunst auf der Strasse.

Der „Verein zur Förderung Dresdens und des Fremdenverkehrs in Dresden" hat auf Anregung seines Kunst-Ausschusses beschlossen, von Zeit zu Zeit Wettbewerbe für die Kunst auf der Straße zu veranstalten. Zum ersten Male geschieht dies für den diesjährigen Sedantag, auf den sich das erste Preisausschreiben des Vereins bezieht Er will die Veranstalter und die Schöpfer der hervorragendsten Hausausschmückungen — Tagesausschmückung und festliche Abendbeleuchtung — durch Verleihung von metallenen Ehrentäfelchen oder Medaillen auszeichnen. In erster Linie soll auf künstlerische Anordnung und Ausgestaltung des Schmuckes gesehen, doch sollen auch besonders originelle Ausschmückungen berücksichtigt werden. Es wird empfohlen, daß sich die betreffenden Herren künstlerischen Beirates bedienen. Auch die so beteiligten Künstler sollen durch Ehrentäfelchen oder Medaillen ausgezeichnet werden. Die Preisträger, soweit es angeht, auch die Teilnehmer überhaupt, sollen öffentlich verkündet, die Dekorationen in den Zeitungen beschrieben werden. Die Preisrichter werden gewählt aus den Mitgliedern des Kunstausschusses des Vereins. Wenn das Vorgehen des Vereins Verständnis findet und von Erfolg begleitet ist, wird er derartige und andere Wettbewerbe für die Kunst auf der Straße — z. B. auch für Schaufensterausstellungen und ähnliches — regelmäßig wiederholen.

Das zweite Preisausschreiben des Vereins betrifft eben die vorerwähnten Ehrentäfelchen (Plaketten) und Medaillen, um die er einen Wettbewerb unter den Dresdner Künstlern ausschreibt. Der Verein will damit zugleich das Seinige zur „Wiederbelebung der Medaille" beitragen im Sinne der kürzlich von uns wiedergegebenen Lichtwarkschen Anregung, stellt sich also bewußt in den Dienst künstlerischer Reform.

Wie unsere Leser wissen, wahren wir uns jeglichem Preisausschreiben gegenüber einen Vorbehalt. Die Unentbehrlichkeit von Preisausschreiben zugebend, wird man aber als Kunstfreund kaum irgendwelche mit so ungeteilter Anerkennung begrüßen dürfen wie diese. Wir wollen das Wirken des Dresdner Vereins auch ferner im Auge behalten, vielleicht wird es vorbildlich für ähnliche Bestrebungen in anderen Städten.

Inhalt: **Erziehung zur Freude.** (Schlußaufsatz.) — **Rundschau.** — Dichtung: Die literarische Frage ist eine sittliche Frage. — Theater: Kirche oder Theater. — Musik: Zum Kapitel des Volksgesangs. Musikwissenschaft (Schluß). — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. Aus den Pariser Salons. Kunstblätter und Bilderwerke. Kunst auf der Straße.

Digitized by Google

München 1895. — K. Hof- und National-Theater.

Aufführungen RICHARD WAGNER'scher Werke.

Vom 8. August bis 27. September.

Die Feen	Rienzi	Der fliegende Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Der Ring des Nibelungen 2 mal.				Tristan und Isolde	Die Meistersinger von Nürnberg
2 mal.	2 mal.	2 mal.	2 mal.	2 mal.	Das Rheingold	Die Walküre	Siegfried	Die Götterdämmerung	3 mal.	3 mal
8. Aug.	9. Aug.	11. August	13. August	15. August	17. August	18. August	20. August	22. August	25. August	27. August
8. Sept.	9. Sept.	11. September	13. Septemb.	15. Septemb.	17. Septemb.	18. Septemb.	20. Septemb.	22. September	29. August	1. Septemb.
									25. September	27. Septemb.

Preise der Plätze:

Ein Parketsitz 1. bis 7. Reihe	M. 12	Ein Rückplatz in den Balkonlogen	M. 10	Ein numer. Vorderplatz im III. Rang	M. 6
„ „ 8. „ 14. „	„ 10	„ numer. Vorderplatz im I. Rang	„ 15	„ Rückplatz im III. Rang	„ 4
„ numer. Balkonsitz (I. Reihe)	„ 20	„ Rückplatz im I. Rang	„ 10	Parket-Stehplatz	„ 9
„ „ „ (II. „)	„ 15	„ numer. Vorderplatz im II. Rang	„ 10	Parterre-Stehplatz	„ 3
„ „ Vorderpl. i. d. Balkonlog.	„ 15	„ Rückplatz im II. Rang	„ 6	Galerie	„ 2

Eintrittskarten sind an der Tageskasse zu haben.

Für auswärtige Bestellungen ist der Geldbetrag einschliesslich einer Vorverkaufsgebühr von 30 Pf. für jeden Platz an die K. Hoftheater-Tageskasse franko einzusenden.

Während der Monate August und Semptember gelangt neben den obengenannten Richard Wagnerschen Werken noch die Mozartsche Oper: **Figaros Hochzeit** *in neuer Inszenierung und Ausstattung im K. Residenztheater an den nachstehenden Tagen zur Aufführung: Mittwoch 7., Samstag 24. August, Montag 2., Samstag 7., Dienstag 10. und Samstag 28. September.*

Kgl. Hoftheater-Intendanz. **Ernst Possart.**

Neue Mal- und Brandvorlagen

(Zwei Hefte enth. je 6 Blatt u. je 6 Pausen dazu Größe 36/40 cm. Preis pro Heft 6 M.) sehr **practisch, schön** und **vielfach** verwendbar, **einzig in ihrer Art,** empfiehlt **G. A. Noll, Halle a/S. 2. Specialgeschäft** für **Malerei, Holzbrand-** und **Kerbschnitz-**Arbeiten. Illustr. Preisliste gratis und franko. (25

LÜTZOW, C. v.,
Die Kunstschätze Italiens
in geogr.-histor. Uebersicht. Mit 51 prächtigen Radierungen und 360 schönen Holzschnitten. Fol. Stuttgart 1884. *Reicher Orig.-Pracht-Einband. (Bei Erscheinen M. 100.)* Liefert *in tadellos neuen Exemplaren,* solange der Vorrat reicht, *zu M. 40.*
Oskar Gerschel,
Buchhandlung und Antiquariat.
Stuttgart, 16 Calwerstr. 16.

Preisausschreiben.

Der Verein zur **Förderung Dresdens** und des **Fremdenverkehrs** wünscht für seine Preisausschreibungen

Entwürfe für Ehrentäfelchen (Plaketten)

zu erwerben, die in Silber, Bronze und Zinn ausgeführt werden können. Er fordert daher die hiesigen Künstler auf, ihn in seinen Bestrebungen zu unterstützen und solche Entwürfe **bis zum 20. August d. Js.** in der **Geschäftsstelle des Vereins** (Seestraße 21, II) abzuliefern. Der Verein setzt drei Preise von 250, 150 und 100 M. aus. Die Entwürfe der preisgekrönten Bewerber sollen für diese Preise zur Ausführung und Vervielfältigung in das Eigentum des Vereins übergehen. Die Wahl der Darstellung auf den Ehrentäfelchen bleibt den Bewerbern überlassen, doch wird gewünscht, daß sich die Entwürfe im Styl an die modernen französischen Ehrentäfelchen von Roty u. a., deren das hiesige Albertinum eine Reihe besitzt, anlehnen. Preisrichter werden die Mitglieder des Kunstausschusses des unterzeichneten Vereins sein. Dieser hofft, daß die hiesigen Künstler sich im Hinblick auf die gemeinnützigen Zwecke des Vereins recht zahlreich an dieser Preisbewerbung beteiligen werden.

Dresden, den 15. Juli 1895.

Der Verein zur Förderung Dresdens und des Fremdenverkehrs.
Stellv. Vors. Dr. med. **Ritter.**

Der Kunst-Ausschuß.
Stellv. Vors. Dr. **Paul Schumann.** (92

H. Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etabliert 1869.)

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.
Ergebenst
22) **Albert Neuhauser.**

Digitized by Google

SECESSION 1895

Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.

GROSSE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—. Abonnementshefte
a) mit 20 Koupons, giltig für beide Ausstellungen M. 15.—,
b) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—.

Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

87

Dresden, K. Conservatorium für Musik (u. Theater).

40. Schuljahr 1894/95: 902 Schüler, 58 Aufführungen, 96 Lehrer: *dabei Döring, Draeseke, Fährmann, Frau Falkenberg, Frau Hildebrand von der Osten, Höpner, Janssen, Offert, Fräulein von Kotzebue, Krantz, Mann, Fräulein Orgeni, Frau Rappoldi-Kahner, Rischbieter, Schmole, von Schreiner, Schulz-Beuthen, Sherwood, Ad. Stern, Tyson-Wolff, Wilh. Wolters, die hervorragendsten Mitglieder der Kgl. Kapelle, an ihrer Spitze Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Bauer, Fricke, Gabler etc. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Kurse und Einzelfächer. Eintritt jederzeit. Haupteintritte 1. September.*

(Aufnahmeprüfung am **3. September 8—1 Uhr**) und 1. April.
Prospect und Lehrer-Verzeichnis durch (94

Prof. Eugen Krantz, Director.

Konservatorium für Musik zu Stuttgart.

Protektor S. M. der König von Württemberg.

Anfnahmeprüfung: *12. Oktober.* **Beginn des Wintersemesters:** *17. Oktober.* **Unterrichtsfächer:** *Solo- und Chorgesang, Klavier, Orgel, Violine: Violonzell, sowie die sonstigen Orchester-Instrumente, Tonsatz und Instrumentationslehre, Deklamation und italienische Sprache, vollständige Ausbildung für die Oper. 39 Lehrer, 5 Lehrerinnen. In der* **Künstlerschule** *unterrichteten die Professoren: Ferrling, Keller, K. Krüger, S. de Lange, Lemcke, Lindner. Pischek, Pruckner, Seyerlen, Singer, Skraup, Speidel, Wien, Hofkapellmeister Doppler, Kammersänger Hromada, Hofmusikdirektor Mayer, Kammermusiker Seitz, Cav. Cattaneo.*

Prospekte und Statuten gratis.

Stuttgart, *August 1895.*

Die Direktion: Prof. Hils.

1794
GEGRÜNDET

R. I. & S. Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1 a.

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
B. Meyer Nwe
Lederhandlung, Braunschweig.

Im Gemäldesaal

von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog: Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen**, gratis und franko von **G. Brogi**, 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Die
Prinzipien des Erfolgs
in der Literatur.
Von **George Henry Lewes.**
Deutsch von **Georg Fuhr.**
Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler ꝛc. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"
Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger

Gustav Moldenbauer
in Elbing und Leipzig.
(90

Geschenk-Bücher etc.
zu Spottpreisen!
Verlangen Sie Verzeichnisse gratis von **Gustav Moldenhauer, Elbing**, Brandenburgerstr. 16. (91

Relief-Landkarten

aller Länder und Größen, **unzerbrechlich, leicht,** in genauester kunstvollster Ausführung. Reichhaltiger Katalog gratis.

19) **L. Delchmann,** Geographische Anstalt. Cassel.

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.
Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können.
(38

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München, Finkenstraße 2, Eingang Wittelsbacherplatz.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Verlagsbuchhandlung Wilhelm Friedrich, Leipzig, bei.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

22. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Bewusste Selbsttäuschung und Kunst.

Die Frage, „was ist Kunst?“ gehört bekanntlich zu denen, so am gebildeten Stammtisch zu stellen gefährlich ist. Ist's doch ganz selbstverständlich, daß man im Kreise der Stammtischsassen über diese Dinge sich klar sein muß, da man doch in keinem Konzertsaal, keinem Theater, keiner Ausstellung irgendwelche Schwierigkeiten gefunden hat, ein maßgebliches Urteil auszusprechen. Will also der Fragesteller die erlauchten Anwesenden hänseln? Es scheint, man nimmt das an, denn allerdings — man vermeidet auf die Frage einzugehen. Und doch könnte man das eigentlich thun, ohne sich sehr schämen zu müssen, wenn man über seine Befähigung zu einer klaren Antwort überraschende Entdeckungen machte. Unsere Leser wüßten, hätten sie's nicht vorher schon gewußt, allein aus dem Carstanjenschen Aufsatze über das Schöne, daß die sich von amtswegen mit dem Denken beschäftigenden Köpfe seit einigen tausend Jahren vergeblich die Nüsse zu knacken versucht haben, die hier unter scheinbaren Selbstverständlichkeiten versteckt sind. Was ist Kunst? Unser Empfinden antwortet auf die Frage ganz prompt, aber mit durchdachten Worten ist der Sache bei näherem Zusehen ganz unangenehm schwer beizukommen, wenn man nicht fröhlich und unbekümmert auf irgend einen metaphysischen Meister schwört, der „mit Worten ein System bereitet“ hat — mit Worten.

Konrad Lange, dessen Gedanken über künstlerische Erziehung der Jugend uns vor einiger Zeit des längern beschäftigt haben, hat seine Antrittsvorlesung bei Einführung ins Tübinger Professorat benutzt, um Gedanken, die er sich über die Antwort auf jene Frage gemacht hat, der Oeffentlichkeit zu übergeben.* Wir wollen im Folgenden von ihnen sprechen; sie verdienen das nicht nur, ihre Wichtigkeit verlangt es.

Eine erste, vorläufige Antwort liegt ja klar: Kunst ist, als Können, eine durch Uebung erworbene Fähigkeit und zwar eine, die andern einen Genuß verschafft, der ohne praktische Interessen ist. Aber die Definition ist nicht eng genug; sie paßt auch z. B. auf die Zirkus„künste“ und das Ballet, die mit der hohen Kunst gleich zu bewerten das dunkle aber starke unmittelbare Gefühl uns verwehrt. Vergleichen wir also einmal ein Kunstwerk und ein „Artistenwerk“ mit einander: beispielsweis die Florentiner Marmorgruppe der Ringer und eine Gruppe von lebendigen Ringern. Warum würde jeder fein entwickelte Mensch die Marmorgruppe mit viel höherem Lustgefühle betrachten, als die lebendige, selbst wenn diese letztere in allen Beziehungen jener entspräche? Die eine ist lebendig, die andere scheint so — sollte eben darin der besondere Reiz begründet sein, mit anderen Worten darin, „daß wir den toten Marmor vermöge unserer Phantasie zu Fleisch und Blut ergänzen“?

*) Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Antrittsvorlesung von Prof. Dr. Konrad Lange. (Leipzig, Veit & Comp., 1895.)

Digitized by Google

Lange bejaht diese Frage. Der psychische Akt dieser Belebung sei das Wichtige, dieser seelische Akt, der nicht etwa in einer verstandesmäßigen Erwägung, sondern in einer unmittelbaren Aeußerung unseres Gefühls zu Tage tritt. Wir setzen uns gefühlsmäßig in den Vorgang hinein, fühlen uns gleichsam ein in die Körper und ihre Bewegungen, *als ob* sie lebendig *wären*. „Dieser gewissermaßen schöpferische Akt, diese gefühlsmäßige Beseelung des Unbeseelten, die ist es offenbar, welche den Kern unseres Genusses bei Betrachtung der Marmorgruppe ausmacht".

Wir finden, meint Lange, ähnliches, wenn wir etwa ein gemaltes Reiterbildnis mit einem entsprechenden Stück aus dem Zirkus vergleichen; die sinnliche Wahrnehmung ist bei dem Gemälde „der erste Anstoß zu einem intensiven psychischen Prozesse". Noch deutlicher zeige sich das, wenn wir das Schauspiel mit dem Ballet vergleichen. Es gibt auch Ballette, die sich der Pantomime und damit dem Schauspiel nähern. „Aber das gewöhnliche Ballet, bei dem keine Handlungen vorgestellt, sondern nur schöne Körper in schönen Bewegungen vorgeführt werden, ist etwas ganz anderes, als das Schauspiel." Beim Schauspiel sind ja Bewegungen und Körper nur *Mittel* zum Zweck. Sie bedeuten etwas anders, als sie sind — „sie müssen gefühlsmäßig zu diesem andern ergänzt werden, wenn sie ein Lustgefühl erzeugen sollen". Und wie bei der Schauspielkunst steht's bei der dramatischen Dichtung, bei der *ich mir vorstellen* muß, was der Poet empfunden hat. Gerade so, wie ich's beim Genusse epischer Dichtungen thue, „gespannt" auf das, was weiter „geschehen" wird. Beim Genusse all dieser Künste handelt sich's um eine Nachschöpfung der Natur, und immer ist zweierlei scharf zu unterscheiden: „erstens, das vom Genießenden unmittelbar wahrgenommene Objekt, d. h. das Scheinbild der Natur, zweitens, das entweder wirkliche oder nur gedachte Original, das eben auf Grund des Scheinbildes phantasiemäßig ergänzt werden muß, wenn der Kunstgenuß zu Stande kommen soll".

Ein wenig anders, nicht aber so sehr, daß dadurch die „Einheit der Künste" zerrissen würde, liegt die Sache dort, wo nicht in vorderster Reihe Naturnachahmung erstrebt wird, also bei Kunsthandwerk, Architektur, Musik und Lyrik, will sagen, bei jenen Künsten, die ihrem Wesentlichen nach nicht Ausschnitte aus der Natur, Augen- oder Ohrenbilder, sondern Gefühle nach-, Gefühle uns einbilden, so daß in uns Scheingefühle, *Stimmungen* als Hauptwirkung des betreffenden Kunstwerks entstehen. Daß dies beim lyrischen Gedichte und dem Musikstück der Fall ist, bestreitet keiner, aber ein wenig Ueberlegung ergibt, daß auch das architektonische und das ihm hierin nahe verwandte kunstgewerbliche Werk auf solche illusionäre Stimmungen ausgeht. Ein gotischer Dom, ein Rathaus der Renaissance, ein Rokokolustschloß — wer entzieht sich ihren starken und besonderen Stimmungen? Und mit Illusionen arbeitet auch der Aufbau des ganzen architektonischen Werkes wie die Gestaltung seiner Glieder fortwährend und genau so lange, als wir's noch als ein Kunstwerk empfinden. Die ganze Zweiteilung in aufstrebend tragende und lastende Glieder und daraus folgend die Kennzeichnung der Säulen, Pfeiler, Konsolen, Basen, Kapitäls, Krönungen u. s. w. beruht ja auf Illusionen, denn in Wirklichkeit gibt es *nur* lastende Glieder, entsprechend dem Gesetze der Schwere. Und so ergibt sich: „Täuschung seitens des Künstlers, Selbsttäuschung seitens des Genießenden, das ist, so seltsam es auch im ersten Augenblick scheinen mag, das gemeinsame Kennzeichen aller Künste". Was uns vorgetäuscht wird, ob Gegenstände der Natur, Personen, Handlungen oder ob Stimmungen und Gefühle, das kommt erst in zweiter Reihe in Betracht.

Aber das Schloß der Kunst ist kein Wachsfigurenkabinet, das uns etwa diese wächserne Figur droben am Geländer als eine lebendige Dame aufschwindeln will; die künstlerische Täuschung ist kein Belügen. Sie ist eine spielende, eine *bewußte*, auch in dem, der ihrer genießt. Wir sind nicht darüber im Zweifel, daß diese Karyatide hier die Last auf ihrem Haupt nicht tragen könnte, wäre sie aus Bein und Fleisch, wir glauben nicht im Ernst, daß der Löwenkopf dort den Bronzeklopfer wirklich mit den Zähnen verteidigen wird, die den Ring zu fassen scheinen. Auch in den übrigen Künsten fehlt es nicht an Dingen, die eine thatsächliche Täuschung verhindern, fehlt es nicht an „illusionsstörenden Momenten". Auch wenn die Maler keine Rahmen, die Bildhauer keine Postamente nähmen, würden sie nicht auf wirkliche Täuschung ausgehen; der naive Künstler, wie der naive Kunstfreund verlangt unwillkürlich nach *Hemmungen* für die Illusion und empfindet ohne Weiteres Panoramen und Wachsfiguren als minderwertig. „Man kann sich das in ganz äußerlicher Weise klar machen. Wenn der künstlerische Genuß wirklich auf dem gleichzeitigen Empfinden von Schein und Wirklichkeit, auf der gefühlsmäßigen Entwicklung des Gedachten aus dem Realen beruht, so kann ein solcher Genuß natürlich nur dann zu Stande kommen, wenn diese beiden Dinge im Bewußtsein des Genießenden scharf auseinandergehalten werden. Sobald sie in Folge bestimmter Umstände zusammenfließen, hört eben die Möglichkeit einer Phantasiethätigkeit auf".

So ist der künstlerische Genuß ein freies Schweben zwischen Schein und Sein. Und wir können, wenn wir Langes Voraussetzungen und Schlüsse als richtig anerkennen, nunmehr eine abschließende Be-

Digitized by Google

griffsbestimmung über Kunst zulassen: „Kunst ist eine durch Uebung erworbene Fähigkeit des Menschen, Andern ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf einer bewußten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen zu bereiten".*

Vergessen wir nicht: Lange spricht ja nur vom Kerne des künstlerischen Genusses, von diesem Kern, den wir in Allem empfinden, was wir sofort instinktiv zu den hohen Künsten rechnen, von dem, was dem Dichter- und Tonsetzerwerk mit der Schöpfung des Malers, Bildhauers, Architekten, Kunsthandwerkers und auch des Schauspielers und Vorlesers gemeinsam sein muß, um uns das edle Gefühl zu verschaffen, wahrer Kunst zu genießen. Er spricht nicht von den besonderen Reizen der einzelnen Künste, deren Wichtigkeit er nicht verkennt: „gewiß ist der künstlerische Genuß ein sehr zusammengesetztes Ding, man kann ihn im einzelnen Falle nie mit einem bestimmten Schlagworte abthun". Aber wir dürfen wohl in der That das, was allein allen Künsten, aber nur den Künsten gemeinsam ist, für das Wichtigste in ihnen halten und können deshalb z. B. von den Malern, denen es nur um den sinnlichen Reiz der Farbe, den Musikern, denen es nur um den sinnlichen Reiz der Töne zu thun ist, den Poeten, denen es nur auf den stofflichen Reiz des Gegenstandes oder ums ohrgefällige Wortklingen ankommt u. s. w. ohne Gewissensnot sagen, daß sie Nebensachen zu Hauptsachen machen.

Und wie steht's mit der Gartenkunst, der Tanzkunst, der Redekunst, noch mancher andern Kunst — kommen diese alle hier nicht in Frage? Doch, je nach der Organisation der Genießenden wie der einzelnen Leistung. Von einem Oelgemälde, das zu schlecht ist, um Illusion anzuregen, von einer Reimerei, die uns gänzlich kalt läßt, sagen wir ja auch und mit bestem Rechte: das ist kein Kunstwerk. Es scheint uns ein großer Vorzug der Langeschen Bestimmung, daß sie sozusagen innerhalb der einzelnen „Künste" zwischen Kunst und Nichtkunst zu unterscheiden erlaubt. Ob nun in jenen Grenzgebieten in unserm Bewußtsein das Urteil „Kunst" ausgelöst werden wird, es hängt eben davon ab, ob eine bewußte Selbsttäuschung der besprochenen Art, ob jene Illusion, sei es einer anderen Realität als der thatsächlich gebotenen, sei es einer andern Stimmung eintritt, als der dem gegenwärtigen Lebensaugenblick von selbst entwachsenen Schöpfung der Gartenkunst z. B., die wirklich „stimmungsvoll" ist — wer wird ihren Kunstcharakter leugnen?

Lange ist davon überzeugt, daß die Aesthetik der Zukunft, soweit sie Kunstlehre sein will (wir erinnern uns, daß sie keineswegs dies allein zu erstreben hat), nicht nur überall mit dem Prinzip der bewußten Selbsttäuschung wird rechnen, nein, daß sie sich sogar auf diesem Prinzip wird aufbauen müssen. Und daß damit nicht nur eine neue Ausdrucksweise, sondern in der That ein lichteres Erkennen gewonnen sein wird, sucht er an einigen Beispielen zu erweisen.

Zunächst einmal, hofft Lange, wir bekommen eine Aesthetik, die nicht mehr als etwas Unentbehrliches in der Kunst dieses „Schöne" verlangt, das keiner definiren kann und worunter sich jeder was anderes vorstellt. „Wie ließ sich mit dieser Forderung die Darstellung häßlicher Dinge, häßlicher Personen, häßlicher Handlungen in der holländischen Kunst vereinigen, wie ließ sich bei ihr das Vergnügen an tragischen Gegenständen, an der Darstellung des Verbrechens, der Grausamkeit, des Leidens auf der Bühne erklären?" Nun wissen wir ja: das Häßliche ist in der Kunst berechtigt, weil dadurch so gut wie durch alles andere die bewußte Selbsttäuschung angeregt werden kann, diese eigentümliche Phantasiethätigkeit, die den Kern des künstlerischen Genusses umschließt. „Indem das Häßliche in das Medium der Illusion tritt, verliert es gewissermaßen seine unlusterregende Kraft." Freilich, diese unlusterregende Kraft, das stoffliche Interesse des Häßlichen kann die lusterregende Kraft des Illusionsreizes übertönen, wenn besondere Anlage, Erziehung, Ueberlieferung, Zeitgeist u. s. w. die Genießenden besonders stark darauf reagieren lassen — und umgekehrt. Lange erinnert an das Jammern des Philoktet, an die kraß realistischen Blendungen bei Rembrandt und Shakespere, an des idealen Poussin heiligen Erasmus, dem die Gedärme mit der Seilerwinde ausgeweidet werden — Dinge, die wir modernen Menschen sicherlich als häßlich empfinden; aber die Zeitgenossen der Künstler dachten anders, und deshalb fällt es heut keinem historisch denkenden Menschen ein, den Genannten aus jenen Werken Vorwürfe zu schmieden. „Aber wir sollten dann auch einen Schritt weiter gehen und zugeben, daß das Wesen der Kunst nicht in der Darstellung des Schönen, d. h. dessen, was man im Leben für schön hält, sondern in dem Grade der Illusion zu suchen ist, mit dem uns die durch den jeweiligen Kulturzustand gebotenen und erlaubten Dinge dargestellt werden."

Lange wirft von seinem Standpunkte aus noch Streiflichter auf die alten ästhetischen Kampffragen über die Freude an Tragischem, die Bedeutung von Schuld und Sühne, von poetischer Gerechtigkeit, von

*) Wir würden lieber statt von „Vergnügen" von „Lustgefühlen" reden. Das Wort „Vergnügen" scheint uns doch einen zu engen Begriff zu umschreiben, der für weitere Kreise zu mißverständlich nahe dem „Amüsement" steht. Kw.-L.

Digitized by Google

sittlicher Weltordnung im Drama; es ist nach dem Gesagten klar, wie er sich zu ihnen stellt. Dann berührt er den Streit zwischen den Form- und den Gehaltästhetikern, von denen er voraussieht, daß sie, die einen wie die andern, den Reiz der bewußten Selbsttäuschung für sich in Anspruch nehmen werden, während er sich doch weder mit dem Gehalte noch mit der Form decke. Nach einigen Ausführungen über Typisches und Individuelles in der Kunst, deren Charakter nach dem Mitgeteilten gleichfalls wohl kaum erst geschildert zu werden braucht, wird „der oft gehörte Satz" abgefertigt: „wenn die Kunst nichts anderes zu thun hätte, als die Natur nachzuahmen, so sei sie eigentlich überflüssig, da wir ja die Natur selbst hätten" — ein Satz, der bei Anerkennung der Thatsache, daß im phantasiemäßigen Nachbilden die Kunstfreude liege, ja ohne weiteres zusammenfällt.

Die technischen Schwierigkeiten, die jede Kunst überwinden muß und einige andere Umstände ähnlicher Art sind es, die ursprünglich zur Entwicklung gewisser Stile und Manieren führen. Die Absicht jedoch auch derjenigen Künstler, die Schultraditionen und aus solchen entstandene historische Stilweisen vorgebildet haben, ging stets darauf hin, die Natur darzustellen, wie sie ihnen erschien. Waren es somit immer „hindernde Momente, die zu Stilisierungen der bewußten Art führten, so darf immerhin nicht verkannt werden, daß in gewissen Zeiten, unter der Herrschaft gewisser stilistischer Traditionen die Beobachtung bestimmter konventioneller Schönheitsformen einen gewissen Grad von Berechtigung hat; auch der Reiz des konventionell Schönen ist einer von denen, die in den Künsten eine Rolle spielen. Aber die Geschichte der Kunst lehrt, daß dieser Reiz immer nur ein zeitlich beschränkter ist, daß er stets früher oder später überwunden wird durch ein tieferes unmittelbareres Studium der Natur."

Alle großen Maler, die Aussprüche über ihre Kunst hinterlassen haben, erblicken hierin das Heil, mit anderen Worten: erstrebten einen möglichst hohen Grad der bewußten Illusion. Und bei genauerer Prüfung erkennen wir, daß all die so verschiedenartigen Meister, die uns als klassisch erscheinen, gemeinsam hatten die „Kraft des Genies, innerhalb der durch das Wesen der Kunst gezogenen Grenzen den höchsten Grad der Illusion, d. h. der Stimmungs- oder Naturillusion zu erzeugen".

„Und wenn wir nun in allerneuester Zeit neben der streng realistischen Richtung, als deren Führer wir Menzel verehren, eine poetisch-phantastische Richtung betrachten können, an deren Spitze Böcklin steht: werden wir dann, wie es nur zu oft geschieht, die eine von beiden, etwa die letztere, für die höhere erklären und wünschen, daß sie die andere überwinden möge? Nein, wir werden einfach sagen: in diesen beiden Richtungen sprechen sich die beiden Formen der bewußten Selbsttäuschung in eigentümlich konsequenter Weise aus, auf der einen Seite die Illusion der Naturvorstellung, auf der anderen die der Stimmung: beide sind berechtigt, ergänzen sich, lösen einander ab." „Archaistische und symbolistische Tendenzen aber werden wir unter allen Umständen verwerfen, denn jene widersprechen der natürlichen Tendenz der historischen Entwicklung, diese legen dem Inhalt einen Wert bei, den er in den nachahmenden Künsten, selbst in den graphischen, nicht hat und nicht haben kann." Es sei denn, möchten wir einschalten, daß er als Mittel zum Zweck der Stimmungsillusion diene.

Wir überlassen die Kritik der Langeschen Gedanken den eigentlichen Fachblättern. Im Hinblick auf die Aufgaben des Kunstwarts dürfen wir das jedenfalls feststellen: daß die kleine Schrift nicht nur reich ist an Anregungen, sondern auch geeignet, das Verständnis der wichtigsten künstlerischen Fragen zu vertiefen und zu erhellen.

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

Seifenblasen. Moderne Märchen von Kurd Laßwitz. Zweite vermehrte Auflage. (Weimar, Verlag von Emil Felber. Mk. 3. 50 gebdn. Mk. 4. 50.)

Das Märchen hat in unserem Jahrhundert manche Wandlungen durchgemacht; in der alten schlichtpoetischen, naiven Form ist es jetzt wohl längst tot, und Humor, Satire, Ironie und beabsichtigter Tiefsinn haben den Ring sehr erweitert, vielfach aber auch gesprengt. Man kann sich die Erweiterung des Kreises gefallen lassen und dem modernen Märchen die volle Lebensberechtigung einräumen, nur daran muß man festhalten, daß eine Art psychologischer Entwickelung bei allen äußern Verwandlungen wie in alten Märchen auch in modernen vorhanden sei, daß ein echt menschliches Interesse erweckt werde. Das geschieht nicht mehr allenthalben, man macht meistens die Satire zur Hauptsache und thut sich auf Kühnheiten der Phantasie an und für sich etwas zu Gute, ohne daran zu denken, wirklichen Lebensgehalt zu gewinnen. Kurd

Digitized by Google

Laßwitzens moderne Märchen sind fast alle recht interessant modern, insofern sie meist naturwissenschaftliche Stoffe, in der Weise etwa Jules Vernes verwenden, voll von kühner Phantasie oder doch großer Kombinationsgabe und gelungener Satire, stellenweise selbst nicht ohne Humor, aber sie ermangeln öfter des festen Kerns und sind mehr geistreich als wahr. „Auf der Seifenblase" ist „Gullivers Reisen" verwandt, „Azoikis" eine Art Sozialroman in nuce, „Tröpfchen" ein rein naturwissenschaftliches Märchen, „der treue Fabrikant", „Psychotomie" und „Mirez" sind fast bloße Satiren, „der Schirm" erinnert an die unverständlichen Prachtstücke unserer Symbolisten; am gelungensten ist schließlich noch „Aus dem Tagebuche einer Ameise." Wie gesagt, fast alles ist recht interessante Lektüre für den Erwachsenen, aber wirkliche Märchen sind hier kaum gestaltet. Ich möchte es als ein Kennzeichen der Güte eines Märchens hinstellen, wenn Kinder und Erwachsene zugleich es gern lesen, aber die Kinder werden von keinem der Laßwitzischen Märchen viel wissen wollen.

Adolf Bartels.

Johannes Pranka. Eine Geschichte aus der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Von Johann A. Freiherr von Wagner. (Johannes Renatus.) (Leipzig Verlag der Buchhandlung des Evangel. Bundes von Carl Braun. Mk. 7.—)

Das neue Dogma. Roman in zwei Bänden von Anton Ohorn. (Ebenda. Mk. 6, gebd. in Lwd. Mk 8.—)

Zwei Romane, die beide in Böhmen spielen und Glaubenskämpfe behandeln; man kann sie also sehr wohl zusammen besprechen. Auch ihr künstlerischer Wert ist annähernd gleich, nur daß bei dem Freiherrn von Wagner das religiöse Moment etwas stärker hervor-, die Erzählung etwas mehr zurücktritt, während Ohorn weltlicher ist und in der üblichen Art unserer Romanschreiber komponiert. Stofflich interessant sind beide Bücher. Was weiß man in Deutschland, von einzelnen theologischen Kreisen abgesehen, von einer starken evangelischen Bewegung in der katholischen Kirche Böhmens um die Mitte dieses Jahrhunderts zur Konkordatszeit? Wagner giebt eine ziemlich ausführliche und sicherlich treue Geschichte dieser Bewegung, deren Führer dann nach der Lausitz und Schlesien flüchten müssen, unter ihnen auch Johannes Pranka, ein Schullehrer von Hohenelbe. Er tritt immerhin so viel in den Vordergrund, daß das Buch nach ihm den Namen führen darf, und seine inneren Kämpfe, zwischen Liebe und Glaubenspflicht, sind nicht ohne Geschick geschildert. Auch die Natur des böhmisch-schlesischen Grenzlandes und ihre sozialen Verhältnisse finden eine gute Darstellung, dagegen geht das eigentlich Poetische nirgends über das Mittelmaß hinaus. Wagner hat in früheren Werken den Versuch gemacht, wirkliche Geschichte in Romanform zu bieten, und im Grunde bleibt er auch in diesem Werke dabei; er erreicht aber nur eine Art Modus vivendi zwischen Poesie und Geschichte. -- Dagegen bietet Ohorn in seinem um vieles gestalten- und wechselreicheren Werk einen wirklichen Roman, der die Entwickelung eines katholischen Priesters bis zum Evangelischen darstellt. Er hat als Hintergrund die letzten sechziger Jahre, führt uns in das Prager Priester-Seminar, in kleine böhmische Nester, auf das vatikanische Konzil und zuletzt nach Sachsen. Das neue Dogma ist natürlich das Unfehlbarkeitsdogma. Auch Ohorns Roman beruht unzweifelhaft auf Erlebnissen, doch ist eine wirkliche Fabel da, und zu der einen oder der andern Gestalt, vor allem zu der des Vetters Markin, eines Verwandten von Nathan dem Weisen, dürfte der Dichter manches hinzugethan haben. Ragt auch hier das Dichterische nicht über das Mittelmaß empor, so ist doch auch dieser Roman sehr gut lesbar für Evangelische. Beide Romane haben die evangelische Tendenz, von Zelotismus jedoch keine Spur. Da der Roman, als nicht vollpoetische Form, allerdings das Recht hat, unmittelbar in die Kämpfe der Gegenwart einzugreifen, so kann man ihm die Tendenz nicht zum Vorwurf machen, oder doch nur in solchen Fällen, wo sie das Dichterische geradezu zerstört. Adolf Bartels.

• **Zur modernen Literaturbewegung** macht Max Koch gelegentlich einer Bücherbesprechung in der „Schlesischen Zeitung" zutreffende Bemerkungen.

„Eine Teilnahme an dem ganzen Streite über den Naturalismus ist für den, der die geschichtliche Entwickelung der Literatur überblickt, so schwer, weil er sich gar nicht auf den gleichen Grund mit den Alten und Modernen stellen kann. Der Naturalismus ist ja kein neues Prinzip, für oder gegen das man sich ereifern könnte. Nichts erscheint heute allen älteren und jüngsten Dichtern und Kritikern unnatürlicher als die französische klassizistische Tragödie. Sie ist aber damals, als Boileau die junge aufstrebende Schule vertrat, im Namen der Naturwahrheit zum Siege geführt worden, wie in unserm Jahrhundert Viktor Hugo und seine Freunde als Vertreter der Naturwahrheit sie bekämpfen. »Hernani« und »Les Miserables« sollten der älteren Literatur gegenüber naturwahr sein; wie erscheinen sie uns heute? Können wir uns noch vorstellen, daß Mortimers Werbeszene in Schillers »Maria Stuart« als unerträglich roher Naturalismus empfunden wurde? Und doch hat die Kritik in Schillers Tagen wirklich diesen Vorwurf erhoben. Gottsched und die Stürmer und Dränger haben beide Naturwahrheit gefordert. Wie aber jede Generation die Natur selbst mit andern Augen betrachtet — der Schweizer Albrecht von Haller fand 1725, Heidelberg habe wegen der vielen Hügel eine unangenehme, unschöne Lage — so erscheint ihr auch in der Kunst anderes naturwahr und unnatürlich, so wechseln die Grenzen dessen, was als naturwahr in den Künsten zulässig erscheint. Ueber den Grundsatz der Naturnachahmung ist jeder Streit ganz überflüssig, denn dieser ist immer und überall als Schlagwort ausgegeben worden; über seine Anwendung ist aber eine Einigung wohl kaum zu erzielen. Nicht nur jede Generation, jeder Mensch betrachtet die Natur mit andern Augen, und er hat kein Recht, uns seine Auffassung der Natur, d. h. vom Charakter der Menschen und ihrer Schicksale, als die allein naturwahre aufzudrängen, die entgegenstehende als unnatürlich zu verurteilen. Schiller fand die Charakteristik von Goethes Egmont mißlungen, d. h. seiner ganzen moralischen und geschichtsphilosophischen Anschauung widerstrebte diese Darstellung eines Helden, welche aus Goethes Individualität zu erklären ist. Für Schiller waren eben sein Don Carlos und Alba ebenso naturwahr wie für Goethe sein Egmont und Alba. Der Dichter, d. h. der wahre und wirkliche Dichter, glaubt an die Naturwahrheit der Gestalten, die er nach seiner individuellen Anlage und Weltanschauung schafft. Nun wird uns aber von Leuten, deren Dichterberuf höchst zweifelhaft erscheint, die Art und Weise, in der Ibsen ganz absonderliche, krankhafte Charaktere in den raffiniert ausgeklügeltsten Verhältnissen, wie sie im

Digitized by Google

wirklichen Leben doch schwerlich sich gestalten, auf einander stoßen läßt, der älteren Dichtung gegenüber als die einzige Naturwahrheit gepriesen. Ich selbst bewundere lebhaft das Meiste von Ibsens Schöpfungen. Ich bin aber zugleich überzeugt, daß man wohl immer die psychologische Tiefe und Feinheit in seinen Charakteren schätzen wird, grade die Naturwahrheit jedoch einmal in manchen dieser Dramen vermissen wird, wie man sie jetzt darin findet und anpreist. Und doch ist Ibsen selbst überzeugt, daß er naturgetreue Lebensbilder geschaffen hat. Seinem geistigen Auge haben sich diese gesellschaftlichen und psychologischen Probleme eben grade in dieser Spiegelung gezeigt.

Wenn ich mit diesen Ausführungen der grundsätzlichen Anfeindung des Naturalismus nicht zustimme, so ist der Anspruch der Naturalisten auf eine neue Kunst, die alle bisherigen Formen und bewährten Anschauungen vernachlässigen dürfe, damit erst recht als unbegründet zurückgewiesen. Nicht zwischen alter und neuer, konventioneller und naturalistischer Dichtung, sondern nur zwischen guten und schlechten Werken giebt es einen grundsätzlichen Unterschied. Wer die Natur nur nachahmen zu können glaubt, wenn er alle Formen vernachlässigt und uns statt Charakteren und in sich abgeschlossener Handlung nur das Milieu vorführt, von dessen Hintergrund sich die handelnden Charaktere abheben sollten, der führt die Kunst nicht einer neuen Blüte, sonden der stammelnden Kindheit zu. Mag dieses Milieu, die Ausmalung der kleinen Züge des Lebens mit all seinem Elend und verlockenden Truge noch so naturwahr geraten sein, wir können uns auch mit der meisterhaftesten Untermalung des Bildes selbst nicht begnügen. Die Würze der sozialen Tendenz kann wohl eine augenblickliche, aber keine dauernde Anziehungskraft verleihen. Wenn dies unbedingt vom Drama und größeren erzählenden Werken gilt, so kann man indessen bei kleineren Skizzen wohl einen andern Maßstab anlegen. Wie wir an ein Studienblatt des Malers nicht die gleichen Ansprüche wie an die ausgeführte Komposition eines Bildes stellen, ja uns beim Studienblatte an manchem grellen Schlaglichte erfreuen, das im Kunstwerke, in dem wir ein Zusammenstimmen der Farben und Einzelheiten fordern müssen, stören würde; ebenso dürfen wir bei diesen literarischen Momentaufnahmen die scharfe Charakteristik einzelner Gestalten und Zustände lobend hervorheben, auch wenn wir dieselbe Manier in größeren Werken für bedenklich halten würden."

Musik.

• Musikliteratur.

Johann Hermann Schein. Von Arthur Prüfer. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Mk. 3 –.)

Nachdem auf die unvergänglich wertvollen Leistungen der großen deutschen und italienischen Tonmeister des 16. und 17. Jahrhunderts im Laufe der letzten Jahre immer deutlicher hingewiesen worden ist und eine ganze Anzahl verdienter Musikforscher mit wachsender Begeisterung und unermüdlichem Eifer vorgearbeitet haben, tieferes Verständnis für die großen Vorgänger Bachs zu erwecken, erwirbt sich nun die Leipziger Weltfirma das hohe Verdienst, die bedeutendsten Tonwerke unserer vorbachischen Klassiker in vorzüglich ausgestatteten, aufs Sorglichste philologisch und geschichtskritisch bearbeiteten Neudrucken herauszugeben als „Denkmäler deutscher Tonkunst" So sieht man denn staunenden Auges die herrlichsten Leistungen aus der Blütezeit der großen Vokalperiode und die frühlingsfrischen Anfangswerke der Instrumentalmusik, die nicht nur historisch, sondern zum größten Teile auch ästhetisch von höchstem Werte sind, dem Musikleben unserer Zeit wieder zugeführt. Die Schöpfungen der Palestrina, Lasso, Pieter Sweelinck, Heinrich Schütz, Samuel Scheidt, Johann Hermann Schein, Hans Leo Haßler u. a. m. dürften damit sicherlich für alle Zeiten dem Staube der Archive entrissen sein. Bleibt denn nicht alles Echte in der Kunst „herrlich wie am ersten Tag"? Es sogleich als echtes zu erkennen, dazu gehört allerdings das Vermögen, seinen geistigen Probierstein entsprechend handhaben zu können. Daß neuentdeckte Kunstwerke allgemeiner verstanden werden, — handle sich's nun um Neuschöpfungen oder um neu erschlossenes Altes aus längst vergangenen Zeiten blühender Kunstthätigkeit — das freilich will gute Weile haben, und in unseren Konzertsälen mag man wohl noch manches Jahr nicht allzuviel verspüren von der holden, anmutsvollen, tief deutschen Innigkeit Haßlerscher Madrigale, oder von der weltflüchtig erhabenen, keuschen, strengen Großheit alter Motetten und Messen, oder von dem derbfreudigen, kindlichen, urfrischen Wesen Scheinscher Suitensätze. Aber das ist vorläufig schon ein Gewinn: dem Kunstjünger sind heute doch wenigstens endlich schwarz auf weiß in sauberen Neudrücken die alten Meister leichter zugänglich gemacht, und so kann er sich denn im stillen Stübchen vor der Partitur am Klavier das verlorene Paradies, das Unschuldszeitalter der Tonkunst, heraufbeschwören und nachhaltige fruchtbringende Anregung daraus saugen.

Die vorliegende Biographie Johann Hermann Scheins, des großen alten Leipziger Thomas-Kantors, der hundert Jahre vor Bach wirkte, ist der kritischen Gesammtausgabe seiner Werke, wie sie Prüfer vorbereitet, vorausgeschickt. In zwei Hauptteile gesondert, geistliche und weltliche, werden Scheins Werke demnächst erscheinen. Zunächst die weltlichen, in fünf Abteilungen. Dies die Reihenfolge: I. Venus-Kränzlein, 1609; II. Banchetto musicale. 1617: III. Musica boscareccia. 1621, 1625. 1628; IV. Diletti Pastorali. 1624; V. a) Studenten-Schmauß, 1626; b) Weltliche Gelegenheitskompositionen, 1619–25. In den einzelnen Abteilungen will der Herausgeber kunstwissenschaftliche Würdigungen der betreffenden Werke und kritische Bemerkungen vorangehen lassen. Aus den allgemeinen Grundsätzen, nach denen Prüfer verfahren ist, sei als ein besonders wichtiger Punkt hervorgehoben, daß den Partituren durchweg ein Klavierauszug unten am Fuße beigefügt ist.

Gott sei Dank! Wenn doch diese nutzbringende, das allgemeine Verständnis erleichternde Einrichtung niemals unterbliebe. Die Gründe dafür sind wahrlich mehr als einleuchtend und überzeugend, wie man denn auch bei der Herausgabe der „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich" (Werke von Muffat, Froberger, Fux u. s. w.) so verfährt. Hoffentlich macht man nun überall ein allererstes Leitungs-Prinzip daraus.

Wir haben selten eine Musiker-Biographie gelesen, die uns so sympathisch berührt hätte, wie diese Prüfersche, aus der nicht nur geschichtliche Zuverlässigkeit spricht, der daneben auch treffliche allgemeinere schriftstellerische Vorzüge

Digitized by Google

nachzurühmen sind: anschauliche, fesselnde, gemütlich teilnehmende Darstellung, Knappheit in Erledigung des mehr Nebensächlichen, gut übersichtliche Disposition u. a. m. In der Einleitung bietet Prüfer eine interessante allgemeine Würdigung seines lieben alten Meisters, auf Grund einer vortrefflichen Uebersicht über dessen Kunstschaffen. Wir entnehmen das Folgende daraus, damit der Leser einen Maßstab zur Beurteilung des lesenswerten Buches gewinne.

„Scheins Leben fällt gleich dem seiner großen Zeitgenossen Schütz und Scheidt, deren Geburtsjahre von dem seinigen nur um eins auseinander liegen, in die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Seine größte Wirksamkeit entfaltete er in den ersten zwölf Jahren jenes furchtbaren, verheerenden Krieges, der den gänzlichen Verfall des deutschen Wesens zu verursachen schien, der aber, dank einem gütigen Geschicke, zu Lebzeiten unseres Künstlers seinem engeren Vaterlande noch fern blieb. . . Seine künstlerische Entwickelung fällt in die Zeit der mächtigen, von Italien aus alle Kulturvölker Europas überflutenden musikalischen Umwälzung, die die Herrschaft der mittelalterlich gebundenen Polyphonie brach und den Sologesang als künstlerischen Ausdruck der modernen Persönlichkeit an ihre Stelle setzte. Es war eine Zeit der Gährung, des Kampfes mit den alten Formen und Ausdrucksmitteln, des Ringens nach Gestaltung neuer, der zuerst auf dem klassischen Boden der Renaissance entbrannte und sogleich auch die zeitgenössischen deutschen Meister im Tiefsten ergriff. In Sehnsucht nach dem gelobten Lande der Schönheit und unter dem Zauberbanne der dort blühenden Kunst, versenkten sie sich ganz in den Reichtum der sich hier erschließenden neuen Formenwelt. Die Süßigkeit des italienischen Gesanges, die rhythmische Anmut wälscher Tanzmelodien versetzten das ganze deutsche Volk in einen wahren Taumel des Entzückens, und rasch durch den im Aufschwung begriffenen Notendruck verbreitet, ergoß sich eine ganze Fülle italienischer Liedsammlungen in deutscher Uebersetzung oder nach ihrem Muster verfertigter deutscher Melodienbücher über unser Vaterland. Doch nicht allen deutschen Künstlern war es vergönnt, den italienischen Boden selbst zu betreten, wie Hans Leo Haßler und Heinrich Schütz, die bewundernd zu den Füßen der beiden großen Gabrieli zu Venedig sitzen durften. Johann Hermann Schein hat Italien nie gesehen, wenigstens ist uns von einem Aufenthalte daselbst nichts bekannt. Dennoch hat er die aus Italien heraufdringenden kunstrevolutionären Ideen lebhaft erfaßt, an dem neue Kunstformen bildenden Prozesse thätigen Anteil genommen und ist neben den oben genannten Meistern und Michael Praetorius als einer der hauptsächlichsten deutschen Vermittler der neuen italienischen Kunst zu bezeichnen. Allein eben so wenig wie die anderen deutschen Meister, gab er sich willenlos dem blendenden Glanze hin, den die neu aufgegangene Kunstsonne Italiens ausstrahlte. Schein ist seiner deutschen Natur treu geblieben. Er erkannte als echter Künstler die der heimischen Poesie und Musik drohende Gefahr, er durchdrang jene fremden Formen, vertiefte sie und verschmolz sie mit der Polyphonie des 16. Jahrhunderts zu neuen, vollendeteren Kunstbildungen. So erfüllte er fremdes Wesen mit deutschem Geiste. Die musikalischen Formen, die Schein eine reichere Durch- oder völlige Neubildung verdanken, waren auf geistlichem Gebiete die Choralbearbeitung, die Motette, das Madrigal und, im Zusammenhange mit Schütz, das sogenannte geistliche Konzert, auf weltlichem das mehrstimmige Kunstlied, speziell auf instrumentalem die Canzone und Suite. Auf dem Gebiete geistlicher Tonkunst tritt er uns als einer der würdigsten Tonmeister der Kirche entgegen, die den Ehrennamen der singenden trägt. In erster Linie hat er uns eine Fülle herrlicher, 4–6 stimmiger Choralsätze hinterlassen, die ihm unter den Vertretern des geistlichen Chorliedes einen Platz zwischen Haßler und Johannes Eccard anweisen. — Von einer großen Anzahl ist er auch Erfinder der Melodie und der Dichter der Texte (»Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'«). Diese geistlichen Lieder sind uns in seinem Cantional von 1627 aufbewahrt, einem der grundlegenden Gesangbücher der protestantischen Kirche, die zuerst auf Orgelbegleitung des Gemeindegesanges hindeuten. . . . Wahrhaft Epochemachendes hat Schein in der eben erst aus der Vokalkunst zur Selbstständigkeit erblühenden Instrumentalmusik geleistet. . . . In seinem 1617 erschienenen 5- und 4stimmigen Banchetto Musicale neuer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden, zu denen sich noch die nicht erwähnten Tripla gesellen, tritt uns zum ersten Male in Deutschland die zyklische Form der Instrumentalsuite in innerer Geschlossenheit und künstlerischer Durchbildung entgegen. . . In dem durch Gediegenheit des Satzes, wie durch Tiefe der Empfindung und Anmut und Feinheit der musikalischen Ausdrucks gleicher Weise hervorragenden Werke kündigt sich der besondere Beruf der deutschen Tonkunst für die Instrumentalmusik in bedeutsamer Weise an."

Karl Söhle.

Bildende Künste.

• Briefe über bildende Kunst.

Berliner Brief.

Die Berliner Kunstausstellung IV. Leibl und Trübner. Die Münchener Sezession 1.

Bei der Betrachtung der deutschen Arbeiten müssen die Sonderausstellungen von Wilhelm Leibl und Wilhelm Trübner füglich an die Spitze gestellt werden. Sie verleihen der deutschen Ausstellung nicht allein ein beträchtliches Schwergewicht, sie geben ihr auch eine Art geschichtlichen Reliefs. Die Malerei von heut vertreten beide nicht. In der Malerei von heut ringt ein stark phantastisches Element nach organischer Vereinigung mit der Erfassung der Wirklichkeit, und dies Element ist Leibl ganz fremd; Trübner hat wohl einige Male Darstellungen phantastischen Charakters versucht, ohne jedoch darin sehr glücklich zu sein. Die Malerei von heut strebt ferner nach einem leichten Stile, der alle Schwere der Arbeit vergessen und das Kunstwerk wie eine natürliche Erscheinung aus einer eigenen Weit empfinden lassen soll. Diesen Stil darf man bei den beiden Meistern nicht suchen, sie haben beide einen schweren Stand, und man befindet sich mit ihnen in der Werkstatt, deren Mühen man angesichts ihrer Leistung kaum vergißt. Aber welch ein ehrliches und gesundes Stück Arbeit ist in diesen Werkstätten geleistet worden! Welch ein Strom treuer Naturauffassung und kraftvoller Liebe zum Sein um seiner selbst willen ist von ihnen aus in die deutsche Malerei geflossen! Man wird kaum zwei Maler nennen können, die für die Abwendung unserer Kunst von allem Schein zum Sein so viel gethan haben, wie Leibl und Trübner.

Digitized by Google

Leibl besonders in seiner unbekümmerten Einseitigkeit, die wie immer, Kraft bedeutet, müßte vorbildlich und anregend wirken. Diese Hingabe an die Erscheinungswelt, diese Dürersche Liebe und Fähigkeit, sie bis in die letzten Einzelheiten hinein wiederzugeben und sich ihrer als Maler und nur als solcher in allen Formen und Gestalten zu erfreuen, war für unsere moderne Kunst etwas Neues. Freilich liegt hierin auch Leibls Grenze. Seine Kunst hat etwas Objektives an sich, das häufig mehr, als das Gefühl der Bewunderung, nicht zu erzeugen vermag. In seinen besten Bauernbildern allerdings ist es ihm wohl gelungen, bis zum Typus vorzudringen; in seinen Porträts fehlt ihm Lenbachs Mut, die Natur zu konzentrieren; ihm genügt eine malerische Form oder Stellung.

Trübner spricht persönlicher zum Beschauer. Er ist lebhafter, unsicherer wohl auch, aber zugleich nach meinem Gefühle mehr Poet. Seinen bairischen und fränkischen Landschaften möchte ich unter all den vielen schönen Erzeugnissen moderner Landschaftsmalerei einen eigenen Ehrenplatz angewiesen sehen. Diese Landschaften mit ihren tiefen vollen Tönen vereinigen Intimität und Größe der Auffassung. Ob er eine weite Ebene, ob er einen engen Waldwinkel in seinen Rahmen spannt: überall sind die Farben und Töne mit einer Liebe und einer Feinheit festgehalten, die um so gemütlicher wirkt, als eine gewisse Schwere des Vortrags fast immer unverkennbar bleibt. Er malt gern Landschaften ohne dramatische Bewegung, gern Landschaften von stillen Reizen; und eben diese stillen Reize — die leisen Schattierungen einund desselben Farbentones, das Huschen der Wolkenschatten, die gesunde Kraft des tragenden Feldes —, all dies tritt bei ihm mit großer Traulichkeit und Anziehungskraft hervor.

Durch diese Propyläen schreitet man denn in die Säle der Münchener Sezession. Dies ist jetzt nicht mehr als ein Sammelname. Alles, was modern ist oder sein will, hat bei den Münchenern ausgestellt. Hier findet man Ausländer, wie Kroyer und Thaulow, und Berliner, wie Skarbina und Leistikow. In den Sälen der Sezessionisten faßt sich alles zusammen, was wir den Fremden Leistungsfähiges gegenüberzustellen haben. Darum hätte, wie bereits früher angedeutet, die Ausstellung so eingerichtet werden müssen, daß den Münchenern gleich neben den Franzosen Plätze in der Mitte des Gebäudes angewiesen wurden, während sie jetzt in kleine hintere Sälchen verdrängt sind. Nun, das künstlerische Fazit wird ja dadurch nicht verändert. Es wird von den Sezessionisten ausführlicher zu sprechen sein. Heut sei nur auf eine ganz allgemeine Thatsache hingewiesen. Die Berliner Kritik, die vor zwei Jahren der Münchener Sezession meistens ungemein feindselig, zumteil einfach flegelhaft gegenübertrat, hat sich dies Jahr zu dem Urteile vereinigt, die Sezessionisten seien maßvoller, sozusagen unmoderner geworden, und insofern sehr vorteilhaft verändert. Freilich haben sie sich verändert: sie sind heut reifer, sicherer und vor allem kühner, viel kühner als vor zwei Jahren. Ihre Eigenart hat sich eher gesteigert. Aber verändert haben sich vor allem Augen und Sinne der Betrachter, einschließlich der Herren Kritiker. Sie sehen sich einem so triebkräftigen und reichen Kunstfrühling gegenüber, daß selbst die murrköpfigsten sich veranlaßt sehen, Kleistens Buch in die Tasche zu stecken und etwas von leidlichen Anfängen, wenn auch nicht unbedenklichen, zu murmeln. Nun, die Hauptsache bleibt dabei, festzustellen, mit welcher Schnelligkeit sich die moderne Auffassung der Farbe Bahn bricht. Selbst in Berlin, wo man von alters her besonderen Wert aufs Gegenständlich-Verständliche legt und besonderen Mangel an Fröhlichkeit und Ausbildung der Sinne leidet, wird die Sezession zwar nicht eben geliebt, aber freundlich geduldet. Man denke!

Albert Dresdner.

• Lesser Ury.

Lesser Ury, der farbenfreudigste aller Berliner Maler, ist gleich von Beginn an der gewesen, der er heute ist. Das ist wichtig festzustellen, weil seine ersten Versuche dadurch in eine Zeit gerückt werden, in der die deutsche Malerei weder bei der Farbe noch bei der Impression angelangt war und in welcher selbst Uhdes und Liebermanns Malweise noch nicht in die Öffentlichkeit getreten war. Anfang der achtziger Jahre malte Ury Landschaften und Genrestücke mit derselben rauschenden Farbenempfindung, wie jetzt; nur Unterschiede, die sich nicht auf die Farbe beziehen, trennen seine damalige Thätigkeit von seiner reiferen Periode. Aus jener Zeit hat er einen Knaben, welcher mit einem Kinde vor einem Stall steht; das Kind guckt durch das schwarze Loch in den Stall hinein und neckt sich mit dem Pferdekopf, der ihm daraus begegnet. Dieses Motiv hat noch etwas von dem alten Genre der Anekdote, wie damals, als die Bilder nicht eine malerische, sondern eine novellistische Spitze zu erstreben pflegten; auch ist es nicht mit der modernen Empfindung der Luft gemalt, die Alles in die weichen, weißen Töne der freien Natur bettet. Aber es ist eine Freude an der Farbe darin, welche gänzlich modern ist. Die zerriebene Holzwand des Stalles und die zerschlitzten Hosen des Jungen sind Kombinationen einer Unendlichkeit von Farbenflecken, aus denen sich ihre ganze Erscheinung zusammensetzt, ohne Beihilfe einer sozusagen zeichnerischen Unterlage. Kein Wunder, daß der Künstler schon damals auch von den ererbten Genremotiven zu frisch gesehenen Dingen aus der Natur überging; und bald finden wir Dorfmädchen auf der Wiese oder den Kopf eines von scharfer Sonne umleuchteten Knaben vor dem Hintergrund eines ländlichen Bildes. Das ist „wie heute“ gemalt, und reicht doch in eine Zeit zurück, da es in unserem Vaterlande noch unerhört war, so natürlich zu sein.

Ury hat von Anfang an die Dinge nur auf die Farben gesehen. Das Linienhafte daran interessirt ihn nicht so sehr. Die Natur erweist sich ja immer mehr als reich genug, um von Allen verschieden gesehen zu werden, und doch noch in jeder Wiedergabe natürlich erscheinen zu können. Hier ist ein Auge, das mit Raffaeli die Natur gleichsam unter ihren schraffirten Formen erfaßt, dort ist das Auge Besnards, das die lodernden Farben herausliest, hier ist Skarbinas Auge, das eine gewisse Farbenharmonie in die Natur hineinsieht, dort wieder das Auge eines Anton von Werner, das nichts als Konturen und photographisch scharfe Linien erblickt. Ury ist ungefähr das Gegenteil von Werner. Werner zeichnet, Ury malt. Jener hat keine Empfindung für die Logik der Farbe und der Reflexe, welche die einheitliche Erscheinung einer Szene ausmachen, dieser ist nicht früher zufrieden, als bis das Problem einer einheitlichen Beleuchtung, in der alle Teile des Bildes begründet sind, restlos gelöst ist. Jener legt seinem Bilde eine lineare Auffassung zu Grunde und tuscht die Flächen peinlich und überflüssig aus, ohne viel Rücksicht darauf, ob sich seine Figuren im Freien

Digitized by Google

oder im Zimmer, ob sie sich in der Nähe des Betrachters oder weiter entfernt bewegen; Ury sieht niemals zeichnerisch, sondern faßt jedes Ding nur in seiner farblichen Erscheinung und seinen farblichen Nüancen auf und sucht in der treuen Wiedergabe dieser farblichen Ansicht das ganze Wesen des Dinges aufgehen zu lassen. Er malt die Weide nicht nach ihrem eigentümlichen Bau, sondern nach den ihr eigentümlichen Tönen. Wo er überzeugt und seinen Vorwurf durch die ganze Seele getaucht hat, hat er Recht. Denn einen anderen Maßstab giebt es nicht. Nur wo diese Art zu sehen aufhörte innerlich und echt zu sein und in eine äußerliche, schablonenhafte Manier überginge, wäre die Grenze der Kunst überschritten. Doch hat Ury bis jetzt eher vor dieser Schwelle, als hinter ihr gestanden, und es lebt in ihm die ganze ungebrochene Kraft des Eigensinns, die ein Kennzeichen der wahren Künstlernatur ist.

Als Werner Ury für die Akademie „prüfte", mußte dieser gewaltige Gegensatz zum natürlichen Ausbruch kommen. Denn man konnte von Werner nicht erwarten, daß er hier nicht Untauglichkeit, sondern nur Verschiedenheit des Temperaments erkennen konnte. Damals fiel sein Wort, welches so populär wurde und so richtig war: ich gebe nichts auf Farbe! Aber Ury hatte mit seinem Farbeneigensinn überhaupt einen schweren Stand gegen akademische Schulung. Sein reichbewegtes Studienleben war die Folge. Vor etwa sechszehn Jahren kam er nach Düsseldorf. Was sollte er in Düsseldorf? Anderthalb Jahre später treffen wir ihn in Brüssel bei Kortaels. Er hat eine akademische Preisaufgabe zu lösen: Joseph segnet den Benjamin. Wie hat er das gemalt? Ganz in der Art des Ribera, von den Traditionen der historischen Schule weit entfernt. In Brüssel hält er es im Ganzen 3—4 Jahre aus. Aber nur durch episodische Streifzüge nach auswärts. Er geht nach München, nach Stuttgart, nach Antwerpen, in die Eiffelberge; wir treffen ihn 1884 zweimal in Paris, wo er bei Lefèbvre und bei Bonnat wieder zu „lernen" versucht. Ein Aufenthalt zu Wollive in Flandern giebt ihm mehr unmittelbare Anregung. Dann geht er nach Berlin, wo er seitdem weiterkämpft. Im Jahre 1890, nicht ohne Beihilfe des liebenswürdigen Gentz, erhält er überraschender Weise den Michael-Beerpreis. Er soll, wie alle Welt, nach Rom pilgern. Aber ihn interessirt Rom nicht, denn die Formen Italiens und das Wesen seiner Menschen haben für eine moderne Farbennatur viel von ihrem Reiz verloren. Er beantragt, lieber nach Paris gehen zu dürfen. Es wird ihm nicht erlaubt. Es heißt, er müsse nach Italien gehen oder verzichten. Ich lege darauf einen Nachdruck. Man sieht, wie sehr veraltete Stipendiensatzungen einer veränderten Zeit zum Unsegen gereichen können. Ury ging nach Rom. Aber diese Welt glitt eindruckslos an ihm vorüber. Er hat ein paar Bilder aus jener Zeit, sie sind aber nicht italienisch, auch dort sucht er sich Interieurs mit halbgeöffneten Thüren oder den Fin-de-siècleschnitt von Frauenphysognomien heraus, die er in seinem Stile behandelt.

Ganz langsam gewann er in Berlin das Terrain, welches jedem modernen Maler, und gar einem Farbenmenschen, hier zu gewinnen so schwer wird. In den ersten modernen Ausstellungen, welche hier vor sieben Jahren vom Gurlittschen Salon veranstaltet wurden und ein Gezeter unter den Gewohnheitsberlinern hervorriefen, spielt er seine Rolle. 1888 war es, da sah man bei Gurlitt — es war wohl der erste derartige Versuch — eine Sammlung von Bildern der Uhde, Liebermann, Kalckreuth, Kühl, Habermann, Skarbina, Langhammer — auch Ury war dabei mit einer „Heimkehr" vertreten. Mehr zeigte er im nächsten Jahre im Verein mit einer Thoma-Ausstellung, der ersten, die Berlin zu sehen bekam. Hier hatte er eines seiner roten Bauernhäuser in der Sonne, eine Szene Unter den Linden und vor allem das Nachtbild der elektrisch beleuchteten Leipzigerstraße in so kühner Impressionistik und so unerhörter Schilderung der tausend sprühenden Farben, die sich aus den Laternen, Omnibus- und Pferdebahnlichtern, Schaufenstern und Häuserreflexen im Regenwasser der asphaltierten Straße mischen, daß ich kaum Einen wüßte, der sonst den Berlinern dies damals zu bieten gewagt hätte. Die Kritiker regten sich sehr auf, nur Cornelius Gurlitt wußte sich in das Temperament dieses Farbenzauberers zu versetzen. Wenn man die Statistik der Kritiken verfolgte, insofern sie ein Durchschnittsbild der herrschenden Stimmung geben, würde man wahrnehmen, wie langsam erst Berlin einem neuen Künstlerauge zu folgen imstande ist. Es kamen allmählich mehr hinzu, einer nach dem anderen, und heute giebt es — natürlich außer dem Einen — keinen mehr, der nicht die Thätigkeit Urys mit Interesse und Wohlwollen verfolgte.

Nachdem Ury gar zu lange die nützliche Berührung mit der Öffentlichkeit eingeschränkt hatte, gewann er besonders durch zwei bedeutende Kollektiv-Ausstellungen bei Gurlitt in den letzten Jahren einen großen Vorstoß. Dazu kam der farblich hervorragende Akt, ein liegendes Mädchen auf rotem Polster, den die Münchener Secession 1894 bot und der dieses Jahr der Berliner Ausstellung, selbstverständlich vergeblich, eingereicht wurde. In das Herz des Publikums ist Ury hauptsächlich durch seine Hamburger Pastelle gedrungen, welche an koloristischem Reiz, so verschiedenartig auch ihre Motive sind, sämtlich ihres Gleichen suchen. Wir wollen hoffen, daß er seine Stoffe nicht blos von der niederdeutschen Küste, wie bisher zumeist, holen wird, sondern daß er auch die märkische Gegend, die man ja seit Fontane in ihrer entzückenden Stimmung lieben gelernt hat, da sie so ganz seinem Wesen zusagt, studieren wird. Es steht bei ihm ein Bildchen aus dem Grunewald — ein bischen Wasser, hinten die leicht nivellierten blauschwarzen Striche des Nadelholzes, rechts vorn eine schräge Birke ihre Haare hineinschüttelnd —, das ist so treffend in dem Charakter der hiesigen Ebene gehalten, daß es wie ein gutes Portrait anspricht. Wie sehr doch die moderne Stimmungsmalerei ihre liebste Welt in den leisen und zarten formlosen Nüancen der Ebene findet und sich ganz von der geographischen Landschaftsliebe der älteren Generation entfernt hat von der Zeit, als man nur Berge mit Aussichten, nicht Ebenen mit Stimmungen bereiste! Warum hat Ury nie einen Berg gemalt?

O. Bie.

• **Anton von Werner** hat gelegentlich der Preisverteilung an der Berliner Hochschule für die bildenden Künste eine Rede gehalten, die wir schon deshalb mit Vergnügen in ihrem Wesentlichsten wiedergeben, weil wir diesmal das seltene Vergnügen haben, Anton von Werner nicht sehr widersprechen zu müssen.

Er geht aus von einer Erinnerung an den Studienausflug zur Antwerpener Weltausstellung und gedenkt der dortigen altberühmten Akademie. „Sie Alle werden den Eindruck gewonnen haben, einer Anstalt gegenüber zu stehen, welche, in vornehmster Weise aus-

Digitized by Google

gestattet, auf breiter und solider Grundlage das künstlerische Studium pflegt und fördert. Vor fünfzig Jahren haben sich dort zahlreiche deutsche Künstler, unsere hervorragendsten Namen, als es sich darum handelte, malen zu lernen, ihr Können und Wissen bei den Wappers, de Keyser, Galleit, de Biefve und Leys geholt, und es wäre Thorheit, wenn wir heute verkennen wollten, welchen Schritt vorwärts die deutsche Malerei damals damit gethan hat. Mögen uns die Werke jener Meister, dem Zeitgeiste entsprechend, heute auch fremdartig anmuten — eins ist sicher, Flunkerer und Flausenmacher sind diese Meister nicht gewesen, und wer bei ihnen in die Schule gegangen ist, hat eine solide Grundlage für sein ganzes Leben mitgenommen. Die Pflege des Studiums der Natur und der alten Meister, d. h. all dessen, was Jahrhunderte vorher in mühsamer Entwicklung Gutes geschaffen haben, war ihnen Richtschnur und wohl keine zu verachtende. Denn können im weitesten Umfange des Wortes soll der Künstler vor allen Dingen. Heute macht sich ein Subjektivismus breit, dessen amüsantesten Ausdruck wohl Herr Heinrich Pudor alias Scham gefunden hat, als er die Ausstellung seiner Werke hier mit einem Zuwort begleitete, das etwa lautete: »ich bin weder Dichter, noch Maler, noch Bildhauer, aber ich bin Ich und stelle meine Werke aus«.

Ich habe mehr und mehr die Bemerkung gemacht, daß unter dem Einflusse dieser Zeitströmung ein Widerwille dagegen vorhanden ist, sich für den Künstlerberuf eine solide Grundlage anzueignen und das, was man früher als Vollendung eines Kunstwerkes bezeichnet hat, überhaupt anzustreben. Die subjektive Willensäußerung soll diesen Mangel ersetzen. Auf diese Basis kann sich eine Kunstakademie als Unterrichtsanstalt nicht stellen, ohne ihren Beruf zu verfehlen. Wir müssen deshalb dahin streben, den künstlerischen Unterricht immer praktischer zu gestalten und das Studium, vor Allem das der Natur, noch strenger zu betreiben und zu vertiefen. Im kommenden Wintersemester wird ein Unterricht hier eingeführt werden, welcher für die Maler in den ersten Semestern obligatorisch sein wird. Er hat zum Ziel, dieselben durch praktische Uebung mit der Herstellung der Farben, der Firnisse und der verschiedenen Maltechniken, der Malgründe u. s. w. bekannt zu machen, mit einem Worte, ihnen das rein Handwerkliche unserer Kunst beizubringen. Ich muß Jahr für Jahr — mit wenigen Ausnahmen —, aber in den letzten Jahren mehr denn früher die Erfahrung machen, daß Ihre Darstellungsweise bei Kompositionen und Ihren Privatstudien vielfach eine so unbeholfene ist, daß Ihnen das Entwerfen von Kompositionen und Skizzen ja gar keine Freude bereiten kann. Und doch wäre es so bequem und einfach für Sie, genau so wie für Künstler an anderen Orten, wo darauf viel Wert gelegt wird, sich diese Fähigkeit anzueignen, denn Material dafür an Handzeichnungen und Farbenskizzen älterer und moderner Meister giebt es, leicht zugänglich, ja überall in Hülle und Fülle! Und wie sehr die gute und vollendete Formensprache oft maßgebend ist, davon habe ich erst ganz kürzlich ein lehrreiches Beispiel gelegentlich der Plakatkonkurrenz für die 1896er Berliner Gewerbeausstellung gehabt. Wenngleich unter den 98 eingelieferten Entwürfen wohl keiner durchaus allen Ansprüchen, den künstlerischen und praktischen entsprach, so zeigen doch die prämiierten Entwürfe, abgesehen von ihrem mehr oder minder großen geistigen Inhalt, eine künstlerische Ausdrucksweise, welche allein schon die Zuerkennung der Preise rechtfertigte. Und diese sämtlichen preisgekrönten Entwürfe rührten von Kunsthandwerkern, wenigstens von Schülern des Kunstgewerbemuseums her und stachen schon durch ihre äußere Erscheinung vorteilhaft von der saloppen Darstellungsart anderer von Fachkünstlern herrührenden Arbeiten ab. Es läßt sich vielleicht daraus der Schluß ziehen — auch wenn man die Thätigkeit des Kunstgewerbes in neuerer Zeit im Allgemeinen in Betracht zieht —, daß gegenüber jenem modernen Drängen und Stürmen in der Kunst, welches in Zügellosigkeit auszuarten droht, im Kunsthandwerk ein erhaltendes, ein konservatives Element zum Heile für die Kunst liegt und dort von den Männern des Handwerks verständnisvoll gepflegt wird. Auf diesem Gebiete ist mit einem „Quos ego", einem Pudorschen »Ich bin Ich« nichts zu machen, und alle Erfolge dort bauen sich auf auf sorgfältigem und handwerksmäßigem Studium dessen, was unserer Väter Werke in reichster Auswahl uns darbieten und lehren. Daß durch ein derartiges Studium die Individualiität und Originalität des Lernenden vernichtet wird, ist ein Irrtum; denn wer dadurch seine Originalität verliert, hat überhaupt keine zu verlieren gehabt.

Wir haben überdies bei uns selbst ein vortreffliches Beispiel, wie gute Form und Ausdrucksweise die Hervorbringung künstlerischer Gedanken nur fördert und erleichtert; wir brauchen nur auf die zahlreichen Kompositionen der Landschaftsabteilung zu blicken, wo mir das Richtige getroffen zu sein scheint. Litten unsere figürlichen Kompositionen hier vor zwanzig und dreißig Jahren unter der dürren Oede inhaltsloser Konturzeichnung, so leiden die, welche ich jetzt zu sehen bekomme, unter einer Ueberfülle von Ton, welche den betreffenden Arbeiten oft eine verzweifelte Ähnlichkeit mit einem schmutzigen Stück Papier giebt. Auch den gemalten Skizzen ist vorwiegend eine gewisse Schmierigkeit eigen, welche abstoßend wirkt, und unter welcher man nur mit größter Mühe und Überwindung irgend einen guten Gedanken oder eine gute Absicht zu finden vermag.

Ein anderes Schmerzenskind unseres akademischen Unterrichts ist das Studium des Ornaments und der dekorativen Architektur, die Perspektive mit einbegriffen, welchem nur von einem verhältnismäßig sehr geringen Bruchteil der Studierenden die nötige Aufmerksamkeit zugewandt wird. Die vorher erwähnte Plakatkonkurrenz hat so deutlich gezeigt, wie weit die Künstler, die Maler von Fach, in der Behandlung des Ornaments in Zeichnung und Farbe bei dieser Gelegenheit hinter den Kunsthandwerkern zurückstanden und wie häufig ihre Leistungen durch fehlendes Können und Wissen nach dieser Richtung hin trotz bester Absicht ein unbeholfenes dilettantenhaftes Aussehen trugen. Und doch giebt es für die Künstler kaum ein lehrreicheres und besser grundlegendes Studium als gerade dieses."

Werner geht dann noch auf die Erinnerungen an die Zeit des großen Krieges über und leitet so zu dem Hoch auf den Kaiser hin.

Wie angedeutet: wir halten seine Ermahnungen für berechtigt und wünschen der Berliner Hochschule Glück zu den Neuerungen. Nur auf dem goldenen Boden handwerklichen Könnens darf man echte Kunstwerke aufbauen, gewiß, und insbesondere die Ankündigung strengeren und vertiefteren Naturstudiums in Werners Rede ist sehr er-

Digitized by Google

freulich. Aber wir unterbreiten dem Gewaltigen an der Berliner Kunstschule in Bescheidenheit zwei Wünsche. Erstens, daß man sich bei dem vermehrten Naturstudium bewußt halten möge, daß sich von der Natur noch einige andere Seiten studieren lassen, als die, welche Anton von Werner, seinen Bildern und seinen früheren Reden nach, allein studirt hat und demnach anerkennt, und zweitens: daß man darauf denke, die Persönlichkeiten, wenn man sie auch in den Lehrjahren im Zaume hält, doch im Mindesten nicht zu unterdrücken. Denn von den Gereiften wollen wir volles Ausleben der Persönlichkeit; sie sollen die Ausdrucksmittel gelernt haben, um sagen zu können, was sie sehen und — fühlen — sonst bleibt ihr Malen, Bildhauen und Bauen ein Nachschwätzen und Phrasenmachen. Mit dem Hinweis auf Pudorsche Hanswurstereien wäre dagegen auch dann nichts gesagt, wenn Pudor wirklich die große Persönlichkeit wäre, die wenige weniger sind, als er, der je nach der neuesten Broschüre, die ihm den Kopf verdreht und die Feder befaftet hat, immer andere Reklamemann mit seinem effektvoll imitierten Größenwahn. Hätte man übrigens an der Berliner Akademie die Strömung des Naturalismus klug benutzt, um ernsteres Naturstudium einzuführen, man hätte auch dort vortreffliche Wirkungen mit ihr erreichen können. Aber man ließ sie sozusagen wild nebenher laufen, nicht nur ihre Tollheiten sondern auch ihre guten Gaben, wenn man sie überhaupt einer gnädigen Besichtigung würdigte, scheltend und bewitzelnd.

• Zwei Fragen **kirchlicher Kunstpflege,** die in unsern Jahren besonders oft in Rede stehen, berührt der neueste Jahesbericht des „Vereins für kirchliche Kunst im Königreiche Sachsen" — ein Schriftstück übrigens, das auch sonst noch mancherlei auch für weitere Kreise lesenswertes enthält.

Zunächst heißt es dort über elektrisches Licht in Kirchen: „Wir hatten schon früher einmal Veranlassung, grundsätzliche Stellung zu der Frage zu nehmen, ob das elektrische Licht zur inneren Beleuchtung von Kirchen für geeignet betrachtet werden könne. Unsere Stellung ist inzwischen, während mehr und mehr elektrische Beleuchtungsanlagen in Kirchen hergestellt worden sind, keine andere geworden. Wir müssen das Bogenlicht unbedingt ausgeschlossen wünschen, halten aber das Glühlicht, selbstverständlich unter der Voraussetzung, daß nur kirchlich gestaltete Beleuchtungskörper angewendet werden, auch vom Standpunkte der kirchlichen Kunst aus für recht wohl annehmbar. Ja, wenn uns von sachverständiger Seite versichert worden ist, daß im Interesse besserer und längerer Erhaltung der Malereien in den Kirchen die elektrische Beleuchtung der Gasbeleuchtung vorzuziehen sei, so möchten wir vom Standpunkte der kirchlichen Kunst aus sogar für die weitere Verbreitung des elektrischen Glühlichtes in den Kirchen eintreten und deshalb lebhaft wünschen, daß das Kunstgewerbe es sich recht angelegen sein lasse, kirchlich gestaltete Beleuchtungskörper für elektrisches Licht zu schaffen; denn es besteht ein empfindlicher Mangel an solchen."

Dann wird berührt der Einbau von Kirchen in geschlossene Häuserreihen. „Da solcher in neuerer Zeit in Berlin mehrfach vorgekommen, setzten wir uns über die Frage mit dem dortigen »Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche« in Vernehmung. Die dortige Ansicht ging dahin, daß der Einbau einer Kirche in geschlossene Häuserreihe zwar nicht erwünscht, sondern nur ein Notbehelf sei, doch aber als solcher grundsätzlich nicht für ausgeschlossen betrachtet werden dürfe, namentlich bei dem Mangel verfügbarer Plätze und der Kostspieligkeit des Baulandes in den großen Städten. Dagegen sprach sich der Vorstand des Vereins für kirchliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs, an welchen wir ebenfalls eine Anfrage gerichtet hatten, dahin aus, es werde dort zum Bau von Kirchen überall und immer ein freier Platz gesucht oder geschaffen; daran halte der Verein bei seinem dem Konsistorium zu erstattenden Gutachten ausnahmslos fest. Zwei Mitglieder unseres Ausschusses nahmen bei Gelegenheit in Berlin mehrere eingebaute neue Kirchen in Augenschein. Unser sodann erstattetes Gutachten schloß sich im wesentlichen der Ansicht des Berliner Vereins an, wiewohl unter nachdrücklicher Betonung, daß der Einbau in die geschlossene Häuserreihe ein Notbehelf bleibe, dessen Unzuträglichkeiten sich indessen sehr bedeutend minderten, wo es gelinge, einen Eckbauplatz fürdie Kirche zu erlangen."

Pariser Salons (Schluß).

Aus der Menge der Berühmtheiten, von denen die Älteren, wie Bonnat und Bouguereau ihren Ruf bewähren, ohne gerade Neues zu sagen, sei Henri Martin hervorgehoben, der, obwohl von Puvis de Chavannes beeinflußt, doch seine eigenen Wege findet. Carrière hat wieder grau in grau in gewohnter Weise ein Théâtre populaire gemalt, das die scharf beobachteten Typen eines volkstümlichen Theaterpublikums in sicherer Charakteristik vorführt. Harrison bringt von neuem wunderbar stimmungsvolle obzwar mitunter etwas unklare Nacht- und Meerbilder. Typisch für die Wagnerauffassung des französischen Durchschnittspublikums sind zwei Bilder von Gaston de Bussière und Wagrès. Das Gemälde des Ersteren, Wotans Abschied, ist in der Auffassung der beiden Gestalten, in denen man eher ein Liebespaar vermuten könnte, gänzlich verunglückt; der Wotan mit seiner eleganten Figur und dem zierlichen Diadem weist auch nicht eine Spur von der heldenhaften Größe des germanischen Gottes auf. Interessant ist das Bild höchstens durch die groß angelegte Landschaft und die vorzüglich getroffene Abendstimmung. Noch mehr verfehlt ist des Wagrès entsetzlich steifes Gemälde „Erscheinung Brünnhildes vor Siegmund". Es ist geradezu rätselhaft, wie ein vom Wagnerschen Drama angeregter Künstler etwas so Trocknes und Langweiliges zustande bringen kann. Das „müde Weib" Sieglinde sieht wie eine schlafende Märchenprinzessin aus, und an Brünnhilde ist der mächtige Nimbus das einzige Göttliche. Der einzige Künstler, dem es gelungen ist, den Ideengehalt des Wagnerischen Kunstwerkes im Gemälde zu enthüllen, ist der seit Jahren in Paris schaffende geniale Spanier K. de Egusquiza, dessen bis jetzt noch nicht öffentlich ausgestellter Zyklus von Parsifalbildern das intimste Verständnis deutschen Dramas bekundet.

Von den auf dem Marsfelde ausgestellten Gemälden ausländischer Maler seien einige hochbedeutende englische Werke hervorgehoben. Neben Burne-Jones, der in einem ergreifenden, in der Ausführung geradezu idealen Bilde die Liebe in der Gestalt eines sich in die Arme des Dichters flüchtenden Mädchens symbolisiert, verdient der ihm kongeniale Hawkins mit seinen vier Bildern Bewunderung. Jedes dieser wunderbaren Gemälde, die der Katalog als Porträts bezeichnet, ist die Verkörperung einer Idee, ist unerschöpflich an geistigem Gehalte. Zunächst das Porträt der Mme. Sévérine mit dem durch seelisches Ringen gereiften Antlitz und dem am Schicksal zweifelnden, ungewiß fragenden Blicke, daneben als Gegenstück

Digitized by Google

die Pages mystiques. ein Frauenkopf mit dem ruhig beseligten Ausdrucke der gläubigen Erhebung und seelischen Befreiung; dann die unheimliche Beauté, die an Stucks Sünde erinnert, die teuflisch schöne Verführerin, das monstre énorme, effrayant, ingénu der Verse Baudelaires, die den Künstler angeregt haben. Die Kunst der Verinnerlichung zeigt sich hier auf ihrer Höhe. Sehr beachtenswert ist endlich der Fairy Wood von William Stott of Oldham, der mit der unheimlich grüngelben und blaugrünen Färbung des Laubes und der mächtigen Schlinggewächse den betäubenden Duft des Märchenwaldes ahnen läßt.

Neben den beiden großen Salons führt noch die Ausstellung der Artistes indépendants. vom Publikum so gut wie ignoriert, ein kümmerliches Dasein. Sie trägt das Zeichen der kraftlosen Mittelmäßigkeit, die durch Bizarrerie des Inhaltes oder durch Extravaganzen der Technik über den Mangel an wahrem Leben, an Persönlichkeit hinwegtäuschen will, und ist überhaupt kaum ernst zu nehmen. Hermann Springer.

Vermischtes.

* Seine Betrachtungen über **Bauernkunst** schließt Robert Mielke in der „Täglichen Rundschau" mit einer Besprechung der „genossenschaftlichen Arbeiten" vorläufig ab. Wir würden bei einer eingehenden Auseinandersetzung mit dem Herrn Verfasser ihn von unserm Standpunkte aus hier und dort einer gewissen Einseitigkeit, eine Unterschätzung sehr gewichtig mitwirkender Kräfte zeihen und bezweifeln auch, ob Dinge wie z. B. die Pflege des monarchischen Gefühls und des Patriotismus im notwendigerweise beschränkten Sinne irgend einer, wenn auch noch so berechtigten Partei in diese allgemeine Sache mit einbezogen werden sollten. Aber wir halten trotzdem diese zusammenstellenden Erörterungen für soleſenswert und den Geist, aus dem sie entstanden sind, für so sehr der Verbreitung würdig, daß wir durch Bemäkeln von Einzelheiten ihren frischen Fluß nicht stören möchten. Mielke schreibt:

Im Nachfolgenden wenden wir den Blick von dem Hause und der Person des Bauern zu dem, was er in Gemeinschaft mit Seinesgleichen geschaffen hat, bei dem individuelles Wollen nicht so laut mitreden darf. Schon in den Nachklängen uralter Gebräuche, die noch in den Bereich des monumentalen Schaffens hineinragen, bei dem Maibaum, dem Totenbrett, den Braut- und Sterbekronen und andern aus tiefster Sinnigkeit erzeugten Darstellungen weht uns wieder der Hauch naiver Kunstempfindung entgegen. Der Maibaum, das Denkmal der Lebenden, wie ihn Riehl treffend nennt, kommt vorzugsweise in Oberbayern vor. Er stellt einen Stamm dar, dem breite Brettchen zweigartig eingefügt sind, die Abbildungen der Kirche, der vornehmsten Häuser des Ortes und der Bewohner in Schnitzarbeit enthalten. Ihm steht als Denkmal des Toten das an Straßen, an Wiesen vor Feldkreuzen oder an der Scheune des Verstorbenen mit Vorliebe aufgestellte Totenbrett gegenüber. Einst lag die Leiche auf demselben (daher auch nach dem mhd. rê, ahd. hréo = Leichnam Rèbretter genannt); jetzt erhalten darauf bezügliche Malereien das Andenken an den Verstorbenen, ein Memento mori, das der Gemütstiefe des Bauern das beste Zeugnis ausstellt. Auch in den Votivtafeln, die in den oberbayerischen Kirchen hängen und auf denen die Gebrechen und Krankheiten, welche geheilt wurden, die Stücke Vieh, welche vor Seuchen, die Häuser, welche vor Feuers- und Wassernot bewahrt werden sollen, in höchst naiver Weise abgemalt sind, die Kronen und Kränze, von kunstgewandten Händen dem teuren Familiengliede gewidmet, die steinernen Kruzifixe, welche fromme Einfalt an Wegrainen des katholischen Deutschlands errichtet hat: sie gehören alle zu den wirksamsten Faktoren, die das Interesse des scheinbar so nüchternen Bauern für Kunst rege erhalten.

Leider aber ist die Verblendung über den Wert dieser Faktoren noch immer derartig, daß die in der Tiefe ruhenden volkstümlichen Kunstansätze unterschätzt werden, wenn sie überhaupt Beachtung finden. Der Einfluß der an der Oberfläche glänzenden und gleißenden klassischen Kunst ist so übermächtig, daß die auf das Zerstören des nationalen Volkstums gerichteten Kräfte noch nicht zurückgescheucht sind. Sind doch selbst zwei Adern, in denen echt deutsches Leben pulste, zum Teil schon unterbunden. Strömungen, die ungeschwächt auf die Volksseele wirken sollen, sind von ihrem Bette losgelöst und durch andere ersetzt, die die Michelhaftigkeit unseres Volkes sich als bessere vorstellt. Wären wir etwas weniger für Andere und etwas mehr für uns besorgt, dann würden wir nicht zulassen, daß man uns unsere gute Schrift rauben und unsere Münzen, die tagtäglich Millionen an ihr Volkstum erinnern sollten, zu Weltdirnen erniedrigen will. Es bleibt eine jämmerliche Herabwürdigung, wenn wir aus Bequemlichkeit und übergroßer Rücksicht auf Fremde uns unseres ererbten Besitzts entäußern. Hat wohl ein Volk eine charaktervollere und schönere Schrift hervorgebracht, als das deutsche in den kräftigen Zügen der gotischen Majuskel und Minuskel! Gleich einem erkältenden Hauch umreift die steife lateinische Schrift den Gedanken, welchen deutsche Innerlichkeit erzeugt hat.

Noch widersteht ja der Bauer instinktiv dem von kurzsichtigen Autoritäten ausgehenden Druck auf Verbreitung der Lateinschrift. Wie lange aber noch? Dann sinkt mit unseren Buchstaben wieder ein Bollwerk unseres Deutschtums, und vielleicht erkennt man, wenn es zu spät ist, wie mit solchen vermeintlichen Aeußerlichkeiten ein Teil nach dem anderen von unserem innersten Empfindungsleben preisgegeben wurde. Zeit ist es noch, das Gebliebene nicht nur zu bewahren, sondern auch das Verlorene wieder zurückzugewinnen. Hören wir nicht auf jene Lockstimmen, die aus banger Sorge für das Auge uns die Seele aus dem Leibe scheuchen wollen oder auch nur aus Nachäfferei so thun, wie es die „Gelehrten" machen. Der Bauer liebt die Gelehrtenschrift nicht; seine Bibel, sein Gesangbuch, seine Unterhaltungs- und Belehrungsbücher sind alle in den markigen Zügen der gotischen Schrift gedruckt. Die Zeitung, welche es wagen würde, in lateinischen Lettern auf dem Lande zu erscheinen, wäre von vornherein unmöglich. Der gotische Buchstabe gehört aber auch auf behördliche Verfügungen, auf Briefmarken, Münzen, Denkmäler u. s. w. Mag man auch entgegnen, daß für den internationalen Verkehr die lateinische Schrift geeigneter sei, als die gotische; das soll uns nicht beirren. Warum sollen wir gerade die Kosten dieses Verkehrs tragen? Kein anderes Volk ist bisher so unglaublich nachgiebig gewesen. Der Verkehr wird nicht daran zu Grunde

Digitized by Google

gehen, wenn wir uns wieder auf uns selbst besinnen und unser geistiges Eigentum wieder im eigenen Lande zur Geltung bringen. Wichtiger, als solche Rücksicht auf Andere, die von fremden Völkern übrigens gar nicht beansprucht wird, ist, daß wir diesen einmal Achtung vor unserem Volkstum aufnötigen.

Wir sind es leider längst gewöhnt, daß der Bureaukratismus eine geradezu volksfeindliche Thätigkeit entfaltet. Wenn wir alle Bestrebungen übersehen, welche auf künstlerischem Gebiete von hier ausgingen, bemerken wir, gelinde ausgedrückt, eine gar zu klägliche Unkenntnis von dem, was sich das Volk unter Kunst vorstellt. Mit Leistungen wie unseren Banknoten, Briefmarken, Uniformen wird eine gesunde Empfindung nicht zufrieden sein. Einen traurigen Beleg für die Schönheits—leere der Gegenwart, um nur ein Beispiel herauszugreifen, bildet unsere Münze, deren Afterkunst zwar im Einklange mit den auch sonst gekennzeichneten antikisierenden Neigungen des dekretierenden oberen Beamtentums steht, die aber nur den Weg in den Geldsack, nicht auch in das Herz des Volkes findet. Wie eignet sich doch die Münze dazu, das Volk in jedem Augenblick an sein Deutschtum zu erinnern! Die an und für sich schon geschmacklosen Prägungen, welche jetzt umlaufen, haben gar nichts Volkstümliches an sich. Das zeigen viel eher die alten Erinnerungsmünzen, die als Sterbe-, Krönungs-, Sieges-, Mansfelder u. a. Thaler pietätvoll aufbewahrt werden und zur Erhaltung deutscher Art vielleicht mehr beitragen, als man ahnt.

Von einer wirklichen volkstümlichen Münze erwarten wir ein erhöhtes Bildwerk, eine weniger zusammengesetzte heraldische Prägung, deutsche Buchstaben und nicht zuletzt einen reicheren Wechsel der Darstellungen. Eine so deutsche Frau, wie unsere Kaiserin, hat auch ein Anrecht, ihre Züge den Münzen zu leihen. Worte, welche Funken gleich, alle Herzen entzündeten, wie: „Ich habe keine Zeit, müde zu sein.“ Wir Deutschen fürchten Gott, sonst Niemand auf der Welt“, „Lerne dulden, ohne zu klagen“, und andere, die unvergeßlich und zum prägnanten Ausdruck elementarer Stimmungen geworden sind, gehören auf die Umlaufsmünzen: ebenso können diese als Denkmale deutscher Thaten dienen, wenn sie z. B. zu Ehren der kaiserlichen Botschaft von 1881, zu Jubiläen und anderen Ereignissen geschlagen werden. Warum soll auch die Rückseite nicht zur Darstellung unserer Vergangenheit benutzt werden? Der baldige einhundertjährige Geburtstag unseres alten Heldenkaisers eröffnet einen weiten Ausblick, die Großthaten seines Lebens den Geschlechtern dauernd vor Augen zu führen.

Ich konnte es nicht unterdrücken, diese Gedanken, obgleich sie sich nur mittelbar mit der Bauernkunst berühren, hier einzuschalten, weil ich sie aus manchem Gespräch mit alten Landleuten erlauscht habe, die sich erinnerten, daß vor nicht allzu ferner Zeit eine andere künstlerische Luft geweht hatte. Ich kehre jetzt wieder zurück zu dem, was der Bauer selbst auf genossenschaftlichem Wege hervorbringt und wende mich zum Schluß meiner Ausführungen dem bedeutendsten seiner Werke zu, der Kirche und dem Friedhof.

Eine rechte Bauernkirche ist etwas wesentlich Anderes, als die modernen Gotteshäuser der Städte. Wie überall an alten Bauwerken rankt sich auch an ihr eine volkstümliche Poesie empor, die der eiserne Schritt des Jahrhunderts der Eisenbahnen nicht zerstören konnte. Sei es nun, daß ihre kunstlos gefügten Granitfindlinge als die ältesten Zeugen aus dem Dämmerlicht der Vergangenheit ragen, sei es, daß ihre emporstrebenden Backsteinmauern von einstiger froher Schaffenskraft erzählen, oder sei es gar, auch daran fehlt es an dem Bilde nicht, daß ihre grünumbuschten Ruinenstätten von dem Elend und der Drangsal schwerer Zeiten klagen. Immer aber bleiben sie in dem Rahmen eines deutschen Dorfes, dessen Häuser selten über ein Jahrhundert zurückgehen, der Mittelpunkt, in dem sich Vergangenheit und Gegenwart die Hand reichen. Nicht äußerlich durch gewaltige Konstruktionen sind sie das geworden, sondern innerlich, durch das lebendige Miterleben der Geschlechter mit den manchmal schweren Geschicken dieser anspruchslosen, schlichten Bauten ist das poesievolle Band geschlungen, das den Dorfbewohner mit seiner Kirche verbindet. Wie inhaltslos nach außen das Leben des Einzelnen auch oft verflossen sein mag, im Schatten seines Dorfkirchleins war dieses dennoch reich und vielbewegt. Davon zeugen die vielen persönlichen Erinnerungen, die in ihm aufgebahrt sind. Die Totenkränze und Kronen, die Kriegsandenken und Inschriften sind ein Beweis dafür, wie eng dieses Verhältnis zwischen dem Landmann und seiner Kirche ist.

Gerade das letztere erhält das Interesse des Individuums für weitere Kunstschöpfungen auch dann, wenn die Zeiten einen allgemeinen Stillstand in der Bethätigung herbeigeführt haben; nur darf man an diese Schöpfungen nicht mit dem an klassischer Kunst geschulten Verstande herantreten. Es sind andere Momente, nach denen das Innere und Aeußere eines solchen Hauses ausgeschmückt ist, als die jener Kunst, die aber im wahrsten Sinne wieder anregend auf die große Masse wirken. Das sonderbar gestaltete Kreuz, welches an einer Kirche der Lüneburger Haide eingemauert ist, regt die Phantasie des Volkes ebenso an wie das bekannte Swatewitbild an der Dorfkirche zu Altenkirchen auf Rügen oder die Eckköpfe, die bei vielen Kirchen Schleswig-Holsteins eine so eigenartige Verzierung bilden.* Für die Kunst ist es von weniger Bedeutung, ob viele Meisterwerke vorhanden sind, als daß ein Volk die entferntesten Aeußerungen derselben begreift und an ihnen seine Phantasie befruchtet. So ist das oft unverstandene Spiel der Linien an einem jonischen Kapitäl für das Auge des Volkes erst dann bedeutungsvoll, wenn es sich mit allegorischem Beiwerk verbindet, wie an der Kirche zu Alt-Landsberg in der Mark, wo Totengebein eine derbe, aber nicht unverstandene Sprache redet. Die Bauernkunst und in weiterem Sinne eine Volkskunst muß persönliche Beziehungen zwischen Objekt und Individuum knüpfen; diese sind die unbewußten Regungen, welche rückwirkend den Schmuck eines Gebildes, einer Kirche vor Allem, bestimmen. Bilder, Trophäen, Altar, Kanzel, Gestühl, Geräte, Fenster-, Wand- und Deckengliederungen im Innern werden durch dieses persönliche Moment über die „Formenschönheit“ hinweg zu einer tieferliegenden „Seelenschönheit“ erhoben; im Aeußeren ist es der Niederschlag aller architektonischen Stile, welcher, vielfach in phantastischer Weise, sich dem Verständnis der Masse anformte. Selbst in den wilden Schnörkeln der Zopfzeit liegt noch immer ein Reiz des volkstümlich Empfundenen, der bald in schwellender Wildheit, bald in herber Einfachheit sich über die Schranken des wohlgesitteten Bauge-

*) Hierbei mache ich auf das altgermanische Prinzip aufmerksam, einen Abschluß durch ein Lebewesen hervorzuheben, das der Ornamentik eigen ist und auch an den Basen romanischer Säulen in ähnlichen Formen erscheint.

Digitized by Google

dankens hinwegsetzt. Wie einen Mantel hängt der biedere ländliche Meister den ornamentalen Schmuck über den Kern des Mauerwerkes. Ob er auch von dem, was der Aesthetiker „Kunst“ nennt, sehr weit entfernt ist, mit zäher Konsequenz hält er an dem Ideenkreise seiner Zeit und seiner Heimat fest und versucht, sie mit den geringen Mitteln seiner handwerksmäßigen Schöpferkraft auszudrücken. Nichtsdestoweniger liegt auf dieser für den Stilfanatiker so barbarisch erscheinenden Kunst ein eigenartiger Lokalzauber, der nicht nur in dem ehrwürdigen Alter begründet ist. Hier haben wir einen Spiegel der Seele unseres Volkes vor uns. So trotzig, eigensinnig und doch zielbewußt der Steinmetz dem zähen, widerstrebenden Materiale seine grobe Formsprache aufzwang, so hat auch der Bauer der wälschen Schönheitsschablone den Eingang zu verwehren gesucht; wo sie dennoch eindrang, ist sie mit greifbarer Deutlichkeit dem volksgemäßen Begriffsvermögen angepaßt. Darin liegt eben der Wert dieser Werke, daß in ihnen der Handwerker zum Künstler wird vermöge der in ihm schlummernden nationalen Gestaltungskraft, die, wenn sie mit Talent und günstigen Zeitverhältnissen in Verbindung tritt, auch nach dem Höchsten streben kann. Nicht die kühle Aesthetik der Romanen hat bei diesen Kirchen Pate gestanden, sondern die Kraft der Ueberfülle, welche Form an Form fügt, wie Laune, Material und der enge Horizont der Heimat es vorzeichnet, die da giebt, um zu geben, und bildet, um zu bilden. Und wenn der Mangel zwingt, bescheiden zu sein, dann konzentriert sich die Schaffensfreude auf die Türme, die zum Stolz des Dorfes, zum Beweis des Könnens werden.

(Schluß folgt.)

* **Kunstgewerbliche Sünden** zu besprechen, entlasteten wir früher unsre Seele im „Kunstgewerbe“, wir wollen das künftig im Kunstwart selber thun, denn nicht die Kunstgewerbler, sondern die Käufer sind's doch in letzter Reihe, die solches Zeug möglich machen und möglich lassen. Sie setzen es ja auch ganz unvermittelt schockweis an die Salons und Boudoirs, wenn sie ihr Schaffensdrang statt zum vernünftigen und segensreichen ernsteren Dilettantismus zu jenen Kinkerlitzchen verführt, denen so viele illustrierte Blätter der lieben Abonnementsquittungen wegen ihre Spalten und ihr redaktionelles Gewissen öffnen. Heute greifen wir ein „imitiertes Münzgefäß“ heraus, das erfunden zu haben das Herz einer „Sammlerin“ so mit Stolz geschwellt hat, daß sie durch eine weitverbreitete Frauenzeitung davon zeugt. Hören wir die Dame: „Für meine Schöpfung schwebten mir als Vorbild die kostbaren Münzengefäße vor, wobei ich in der Ausführung die seltenen alten Münzen durch Spielmarken, Knöpfe, durch gravierte Zwanzigpfennig-Stücke von einem »Bettelarmband« u. s. w. ersetzte. Dazwischen mischt sich dann allerlei krauser Kleinkram, Bruchteile gewesener Herrlichkeiten, Stahlfedern, Gardinen-Ringe, kleine Schellen, Schnallen, Nägel, Schrauben, Beschläge von Albums, Harnadeln, Schlüssel, geschliffene Jetsteine von einem Armbande, Haken, Oesen, alte Broschen und Tuchnadeln. Die Zusammenstellung geschieht folgendermaßen: Eine Thonflasche, an deren Stelle jedoch ebenso gut ein beliebiges anderes Gefäß, eine Vase oder ein Humpen, treten kann, wird dick mit Glaserkitt bestrichen, und in diesen drückt man dann alle die aufgesammelten absonderlichen Sachen so, wie sie am hübschesten aussehen und legt schließlich Kettchen größerer und kleinerer Perlen darüber. Ist der Kitt vollständig hart und alles darin fest geworden, so überzieht man das Ganze mit Bronze. Um die Sache noch etwas interessanter zu machen, klebte ich auf das vollendete Werk ein Amorchen aus Bisquit-Porzellan, das nicht mit bronziert ward. Es schaut sinnend auf alle die Herrlichkeiten und scheint sich nicht genug verwundern zu können, wie alle diese merkwürdigen Dinge sich zu einem hübschen dekorativen Ganzen vereinigt haben.“ Wir kämen mit diesem Amor in Konflikt, wenn er Kritiker vom Kunstwart wäre, denn nicht so, wie diesem Berichte nach ihm erscheint uns das Ding nach der beigegebenen Abbildung, sondern etwa wie das verunglückte Junge eines Riesensalamanders, auf welcher Mißgeburt ein Amor über all diese Warzen trauert. Das Lustigste bei der Sache ist aber ein Satz aus der Einleitung: „Wie einst infolge einer Wette ein altes Kutschenverdeck unter der Hand jenes genialen Kochs sich in ein schmackhaftes Frikassee verwandelte, so kann eine geschickte Frau aus den unschönsten Kleinigkeiten etwas, wenn auch vielleicht nicht künstlerisch Lobenswertes, so doch kapriziös Neues schaffen.“ Diese Dame hält also ihren Kram selber nicht für hübsch, sie weiß, daß er „künstlerisch“, d. h. mit Schönheitsgefühl angesehen ein Quark ist, und trotzdem empfiehlt sie ihn, weil er „kapriziös neu“ ist.

Wir haben noch nie mit größerer Unverfrorenheit den Grundsatz der „Nouveautés“ aussprechen hören, den wir einmal als den bezeichneten, der unbewußt fast überall in unserem Wohnungs- und Menschen-Putzgewerbe walte.

Gut Ding befruchtet. In einer späteren Nummer derselben Zeitschrift erfahren wir, daß sich schon eine „Erfinderin“ durch die „Sammlerin“ mit dem imitirten Münzgefäß hat anregen lassen, „etwas Ebenbürtiges und auch »durchaus Neues« zu schaffen“ — nämlich einer laut maßgebender Selbstkritik „allerliebsten“ Arbeitsständer aus einem alten Zylinderhut. Er „ziert nun meinen Arbeitsplatz in der Fensternische“ — zu reizend muß es sein! Auf derselben Spalte entzücken uns eine „Blumenampel aus einem Kohlrabi“ und eine Wandtasche aus einer Strohmatte, deren Beschreibung eine Frau Grete S. mit folgendem großen Satze einleitet: „Das moderne Bestreben bei der Wohnungseinrichtung scheint es zu sein, Gegenstände zu einem ihrer ursprünglichen Bestimmung entgegengesetzten Zwecke umzuprägen“. Ach, wie die Dame Recht hat!

Inhalt: Bewusste Selbsttäuschung und Kunst. — Rundschau. — Dichtung: Schöne Literatur. Zur modernen Literaturbewegung. — Musik: Musikliteratur. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. Lesser Ury. Anton von Werner. Kirchliche Kunst. Pariser Salons (Schluß). — Vermischtes: Bauernkunst. Kunstgewerbliche Sünden.

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

München 1895. — K. Hof- und National-Theater.

Aufführungen RICHARD WAGNER'scher Werke.

Vom 8. August bis 27. September.

Die Feen 2 mal.	Rienzi 2 mal.	Der fliegende Holländer 2 mal.	Tannhäuser 2 mal.	Lohengrin 2 mal.	Der Ring des Nibelungen 2 mal.				Tristan und Isolde 3 mal.	Die Meistersinger von Nürnberg 3 mal
					Das Rheingold	Die Walküre	Siegfried	Die Götterdämmerung		
8. Aug. 8. Sept.	9. Aug. 9. Sept.	11. August 11. September	13. August 13. Septemb.	15. August 15. Septemb.	17. August 17. Septemb.	18. August 18. Septemb.	20. August 20. Septemb.	22. August 22. September	25. August 29. August 25. September	27. August 1. Septemb. 27. Septemb.

Preise der Plätze:

Ein Parketsitz 1. bis 7. Reihe	M. 12	Ein Rückplatz in den Balkonlogen	M. 10	Ein numer. Vorderplatz im III. Rang	M. 6
„ „ 8. „ 14. „	„ 10	„ numer. Vorderplatz im I. Rang	„ 15	„ Rückplatz im III. Rang	„ 4
„ numer. Balkonsitz (I. Reihe)	„ 20	„ Rückplatz im I. Rang	„ 10	Parket-Stehplatz	„ 9
„ „ „ (II. „)	„ 15	„ numer. Vorderplatz im II. Rang	„ 10	Parterre-Stehplatz	„ 3
„ „ Vorderpl. i. d. Balkonlog.	„ 15	„ Rückplatz im II. Rang	„ 6	Galerie	„ 2

Eintrittskarten sind an der Tageskasse zu haben.

Für auswärtige Bestellungen ist der Geldbetrag einschliesslich einer Vorverkaufsgebühr von 30 Pf. für jeden Platz an die K. Hoftheater-Tageskasse franko einzusenden.

Während der Monate August und September gelangt neben den obengenannten Richard Wagnerschen Werken noch die Mozartsche Oper: **Figaros Hochzeit** *in neuer Inszenierung und Ausstattung im K. Residenztheater an den nachstehenden Tagen zur Aufführung: Mittwoch 7., Samstag 24. August, Montag 2., Samstag 7., Dienstag 10. und Samstag 28. September.*

Kgl. Hoftheater-Intendanz. **Ernst Possart.**

Kgl. Akademie der Tonkunst in München.

(Vorschule — höhere weibliche Abtheilung — Hochschule)

Beginn des Studienjahres 1895/6 am 17. **September**, **Anmeldung** am 17. und 18. im Sekretariate (k. Odeon), Prüfung am 19. und 20. **September ds. Js.** Näheres im Statut, zu beziehen durch das Sekretariat der Anstalt.

Die Direktion der k. Akademie der Tonkunst.
Karl Freiherr von Perfall.

Gegr. 1864. **ADRESSEN-SERBE-LEIPZIG** Katalog über 6.000.000 Adressen für 50 Pf. = 35 Kr. ö. W. in Postmark. **Gegr. 1864.**
Internationale Adressen-Verlags-Anstalt (C. HERM. SERBE) Leipzig.

Die „direkte Offerte" ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titulatur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatalog specificiert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. = 65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt u. perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Mill*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

H. Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etabliert 1869.)

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.
Ergebenst
22) **Albert Neuhauser.**

Digitized by Google

SECESSION 1895

Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.

GROSSE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—. Abonnementshefte
a) mit 20 Koupons, giltig für beide Ausstellungen M. 15.—,
b) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—.

Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

87

Konservatorium für Musik zu Stuttgart.

Protektor S. M. der König von Württemberg.

Anfnahmeprüfung: *12. Oktober.* **Beginn des Wintersemesters:** *17. Oktober.* **Unterrichtsfächer:** *Solo- und Chorgesang, Klavier, Orgel, Violine: Violonzell, sowie die sonstigen Orchester-Instrumente, Tonsatz und Instrumentationslehre, Deklamation und italienische Sprache, vollständige Ausbildung für die Oper. 39 Lehrer, 5 Lehrerinnen. In der* **Künstlerschule** *unterrichteten die Professoren: Ferrling, Keller, K. Krüger, S. de Lange, Lemcke, Lindner. Pischek, Pruckner, Seyerlen, Singer, Skraup, Speidel, Wien, Hofkapellmeister Doppler, Kammersänger Hromada Hofmusikdirektor Mayer, Kammermusiker Seitz, Cav. Cattaneo.*

Prospekte und Statuten gratis.

Stuttgart, *August 1895.* (95

Die Direktion: Prof. Hils.

Dresden, K. Conservatorium für Musik (u. Theater).

40. Schuljahr 1894/95: 902 Schüler, 58 Aufführungen, 96 Lehrer: *dabei Döring, Draeseke, Fährmann, Frau Falkenberg, Frau Hildebrand von der Osten, Höpner, Janssen, Offert, Fräulein von Kotzebue, Krantz, Mann, Fräulein Orgeni, Frau Rappoldi-Kahnert, Rischbieter, Schmole, von Schreiner, Schulz-Beuthen, Sherwood, Ad. Stern, Tyson-Wolff, Wilh. Wolters, die hervorragendsten Mitglieder der Kgl. Kapelle, an ihrer Spitze Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Bauer, Fricke, Gabler etc. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Kurse und Einzelfächer. Eintritt jederzeit. Haupteintritte 1. September.*

(Aufnahmeprüfung am **3. September 8—1 Uhr**) und 1. April.

Prospect und Lehrer-Verzeichnis durch (94

Prof. Eugen Krantz, Director.

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

Schutz Marke

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

Soeben gelangte zur Ausgabe

Adressbuch
von
bildenden Künstlern
der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Rothe**
Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey
Kunstwart-Verlag, München.

(96

Die
Prinzipien des Erfolgs
in der Literatur.
Von **George Henry Lewes.**
Deutsch von **Georg Fuhr.**
Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler 2c. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"

Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger

Gustav Moldenhauer
in Elbing und Leipzig.
(90

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Geschenk-Bücher etc.
zu Spottpreisen!
Verlangen Sie Verzeichnisse gratis von **Gustav Moldenhauer, Elbing,** Brandenburgerstr. 16. (91

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
H. Meyer Nwe
Lederhandlung, Braunschweig.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München, Finkenstraße 2, Eingang Wittelsbacherplatz.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google

Erstes Septemberheft 1895.

Der Kunstwart.

Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

23. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Zum Sedantage.

Wir, deren geistiges Leben vor einem Vierteljahrhundert schon wach war oder doch keimte, wir, die wir uns also jene große Zeit aus eignem Miterleben noch vergegenwärtigen können, wir wissen's, daß es nicht allein der Stolz über die Siege der deutschen Waffen, noch allein die Hoffnung auf die deutsche Einigkeit an sich war, was den Reifen und Denkenden unsres Volkes bei der Nachricht von Sedan das Auge feucht machte vor Glück. Alle empfanden's: wir standen auf einem Gipfel. Aber worauf wir hinaussahen, das war das gelobte Land, in dem alles gedieh in friedlicher Herrlichkeit; man erhoffte nicht nur, man erwartete mit Gewißheit einen jubelnden Aufschwung der ganzen Kultur. Was jedem am meisten am Herzen lag, das sah er am seligsten darin blühen. Und so glaubten wir auch hinauszusehen auf reiche Sommer einer deutschen Kunst.

Ach, was die folgenden Jahrzehnte brachten, entsprach unsern Blütenträumen nicht. Freilich, als stolze Kunstthat wuchs Wagners Bayreuth empor, das aber war die Frucht eines Baumes, der lange vorher heraufgepflegt worden war. Wo sonst eine Kunst größerer Art zur allgemeineren Anerkennung kam, stand es damit, wie hier, was aber neu entstand und beim weiten Volke beliebt ward, war großen Rühmens kaum wert. Nach „Nationalem" verlangte man, aber vor allem danach, daß patriotische Stoffe und Stimmungen den Gegenstand der Darstellung liehen; wer dem mit einiger Geschicklichkeit genügte, war der gefeierte Mann, mochte auch die Gestaltung künstlerisch schwach oder sogar ihrem Wesen nach undeutsch sein. Anton von Werner, Wildenbruch hatten ihre Erfolge. Die Kriegslyrik blieb hinter den Erwartungen zurück, der Roman wie das Epos schufen aus dem großen Stoffe wenig Bedeutendes, die dramatische Dichtung noch weniger. Arm nicht minder sind wir an guten Tonwerken, die ihre Anregung dem Kriege entnommen haben. Die deutsche Schlachtenmalerei stand hinter der Frankreichs unbestreitbar an Wert zurück, so breit sie, von den Regierungen gepflegt, auf allen Ausstellungen in den Vordergrund trat. Von unseren Kriegsdenkmälern schweigen wir am besten. Aber abgesehen von Bayreuth und dieser im engen Sinne „patriotischen Kunst", von der wir eben sprachen, wie sah es in den Jahren nach dem Krieg sonst in der deutschen Kunst aus? In der Malerei bezauberte Makarts Farbenrausch mehr und mehr die Augen, aber auch für Thumanns Seichtheit und Ziererei und für Sichels blödes Posen begeisterten sich Tausende. Die Architektur ward sonderbarer Weise vom Kunstgewerbe geführt, und hier brachte die patriotische Erregung Gutes, denn die nähere Beschäftigung mit dem „Altdeutschen" führte bei aller Verschrobenheit immerhin zu besserem Verständnis der Probleme.

Auf den Bühnen französelte man kaum weniger, als ehedem, und nur widerwillig gewährten die

Digitized by Google

Hoftheater dem ernsten Streben der Meininger einigen Einfluß, das übrigens auch seinem Geiste nach nicht eben germanischer Kunstauffassung entsprach. Vortrefflich wohl befand sich die Operette. Von den Poeten errang Ebers mit seinem Maskentrödel einen großen Erfolg, Scheffel ward mehr gefeiert dem Trompeter und Gaudeamus, als dem unvergleichlich wertvolleren Ekkehard zu lieb, Geibel zu seinem eigenen Leid mehr wegen seiner unbedeutenden Jugend- als wegen seiner reiferen und tieferen Mannesgedichte. Dann kamen Julius Wolff und Rudolf Baumbach, die künstlich „Frische" fabrizierten, in die Mode, während z. B. ein Gottfried Keller nur von ganz Wenigen verstanden ward. Außerordentlich gewachsen war die Teilnahme am Journalismus, der, soweit er zu Gebildeten oder Halbgebildeten sprach, mit seiner überwiegenden Hauptkraft rücksichtslos die liberalen Ideen vertrat, durch deren Einfluß mehr als durch ihren nicht zu bestreitenden literarischen Wert auch Werke wie Fitgers Hexe populär wurden. Wollen wir den Geist des damaligen Tagesgeschmacks bezeichnen, so müssen wir des stärksten journalistischen Erfolgs der Zeit gedenken: er fiel der „Gegenwart" und damit Paul Lindau zu, einem Manne, der mit seiner Geistreichelei die deutschen Kulturfragen auf so undeutsche Weise wie nur möglich behandelte und der z. B. die größte künstlerische That des germanischen Lebens von damals, eben Bayreuth, so wenig begriff, daß er sie nur bewitzelte. Die Erinnerung an das einstige Ansehen Lindaus könnte allein genügen, diese ganze Periode im Hinblick auf ihre künstlerische Aufnahmefähigkeit zu kennzeichnen.

Man braucht sie nicht zu unterschätzen und muß es doch eingestehen: von einer allgemeinen deutschen Kunstblüte infolge der nationalen Erhebung konnte in den ersten Jahren nach dem Kriege noch nicht die Rede sein. Man hat's nun auch schon längst zugegeben, ja, man hat unter Hinweis auf Analogien der Geschichte so plausible Gründe für das Wegbleiben des einst mit Sicherheit Erwarteten aufgezeigt, daß wir die Festigkeit unsrer Hoffnung von ehedem heut selber kaum noch begreifen können. „Treppenwitz der Weltgeschichte!"

Aber ist es denn die Behandlung vaterländischer Stoffe, was eine nationale Kunst macht? Müssen wir uns nicht vielleicht überhaupt davor hüten, „patriotische" Kunst allzu hoch zu bewerten? Mag sie noch so edel sein, vor Absicht, vor Tendenz kann sie sich nur schwer bewahren; ich kann mir nicht helfen, sie erinnert mich in den meisten ihrer Gestaltungen an eine schöne Frau, die auf einem Auge blind ist. Jedenfalls ist doch wohl dieses das Wichtigste und macht das im höchsten Sinne eine nationale deutsche Kunst: daß der Deutsche auf deutsche Weise aufnehme, verarbeite und gestalte. Gibt es nationalere Kunst, als Dürers religiöse Bilder, obgleich die Geschichte Christi kein vaterländischer Stoff war? Sie ist eben mit deutschem Fühlen verarbeitet worden. Wollen wir den nationalen Wert der Kunst nach dem Kriege ermessen, thun wir also wohl, sie daraufhin zu prüfen, ob ihre Gestaltungsweise deutsch war. Wir deuteten schon an: sehr zu ihren Gunsten fiele die Prüfung nicht aus. Bei Männern wie Jordan, Dahn, wirkten ja auch im Wie des Schaffens nationale Beweger mit. Der allergermanischste Dichter aber, der damals schuf, eben Keller, blieb fast ohne Einfluß. Und im Allgemeinen behaupteten noch den Kampfplatz, wie uneins auch untereinander, die ungermanischen Ideale der Antike in Winckelmannscher Auffassung, des „Idealismus" im Sinne äußerlich formaler Schönheit, des „Realismus" im Sinne einer kühlen Genauigkeit in der Wiedergabe der Dinge, dem die Richtigkeit des Uniformknopfes wichtiger war, als die Richtigkeit von Licht und Luft, des „Kolorismus" ausschließlich auf wohlgefällige Augenwirkung hin unter munterer „Korrektur" der Wirklichkeit. Es war ein schöner Irrtum gewesen, zu glauben, eine neue Kunst könne wie ein Siegesheer mit Hurrah und Fahnenwehn in die Thore ziehn. Was von der Größe der Zeit hier befruchtet werden konnte, das war nur der Samen einer neuen Kunst. Der mußte erst keimen und Wurzel schlagen und sich bestocken, ehe sein Frühling sichtbar ward. Die Sache lag so: die rasche Benutzung und Gestaltung der unmittelbaren Zeitstimmungen, der patriotischen Stoffe, mußte den Fertigen, mußte denen überlassen werden, die nach den altgewohnten Empfindungen mit den altvertrauten Mitteln schalteten. So kam es, daß das keimende Neue oft genug zu der patriotischen Kunst des Tages sogar in Gegnerschaft trat, ja, daß es sein eigenes Wesen, seinen nationalen Charakter selbst nicht verstand. Wir hätten erst dann einen Grund zu ernster Klage, wenn die damals gestreute Saat stärkeren nationalen Empfindens nicht nur in der Zeit unmittelbar nach dem Kriege nicht geblüht hätte (das konnte sie ja gar nicht so schnell), sondern wieder verkommen wäre.

Dürfen wir das behaupten?

Selbst der kühlste Beurteiler unsrer Kunst von heute, selbst wer gleich uns einer großen Anzahl ihrer Erscheinungen mit zweifelndem Kopfschütteln oder mit heiterem Spotte gegenübersteht, wird sich schwerlich besinnen, dem Kunstleben der Gegenwart den Vorzug vor dem aus Paul Lindaus Glanzzeit zu geben. War das äußerliche Nachahmen der Antike damals oder heute mehr im Schwung? In der Dichtung, in der Musik, in den bildenden Künsten,

Digitized by Google

im Kunsthandwerk: überall sehen wir das germanische Prinzip der Charakteristik im Vordringen gegen das undeutsche einer Bevorzugung der den Sinnen wohlgefälligen Form vor dem Ausdruck des seelischen Gehalts. Narreteien der Mode haben wir heute wie ehedem bei allen Künsten, aber wir brauchen nur die Zeitungs- und Buchkritiken von damals und jetzt zu vergleichen, um nicht des Umschwungs, sondern der Entwicklung inne zu werden. Nein, soweit es gesund ist, ist im allgemeinen das Neue nationaleren Wesens, als das Griecheln und Französeln, das Schönfärben, Vertuschen und Bescherzeln, das in den siebziger Jahren mehr die Gebildeten beherrschte, als heute. Daß in stofflicher Beziehung soziale Interessen vor den rein politischen vortreten, ist wohl auch kein Unglück. Im allgemeinen nehmen's die Künstler heute ein wenig ernster.

Freilich, wir müssen wieder betonen: im Allgemeinen, Alles in Allem genommen, steht's heute besser. Die Kunst hat ihren Segen aus der nationalen Erhebung gezogen, ganz unbewußt, aber ganz unbestreitbar. Und da eine fruchtverheißende Kunstblüte noch niemals anders gediehen ist, denn aus nationalem Boden, so dürfen wir auch als Kunstfreunde den Sedantag freudig feiern, ganz gleichgiltig, was die politische Parteiparole sagt.

Aber gerade jetzt ist Gefahr im Verzuge; es scheint, als wenn ein Ermüden und Abirren vom rechten Wege gerade jetzt recht möglich wäre. Wir werden in einem unsrer nächsten Hefte ausführlicher davon sprechen. Halten wir, was wir erworben haben, pflegen wir's weiter! Die feinen und doch so unschätzbar wertvollen Gefühle, die uns aus der Stammesgemeinschaft erwachsen sind, wurzeln im tiefsten Unbewußten unsres eigenen Ichs. Es gibt nur ein Mittel, mit dem Persönlichen das wahrhaft Nationale ans Licht zu ziehen: strengste Wahrhaftigkeit gegen sich selbst. Wahrhaftig zu sein in allem Schaffen, wahrhaftig, daß in der Kunst die kleinste Schwindelei als unerträgliche Lüge empfunden wird, wahrhaftig, daß das Bild aus unsrer Seele, sei es unbehülflich, wenn unsere Kraft nicht weiter reicht, jedenfalls aber in unberührter Ehrlichkeit gestaltet werde, das ist es, was wir anstreben und erringen müssen, wollen wir vorwärts. Auf diesem Wege werden wir an den Alfanzereien der Kunstmoden vorüberschreiten können, am Ziele dieses Weges allein liegt eine große nationale Kunstblüte.

Rundschau.

Dichtung.

Schöne Literatur.

Die Wiedertäufer in Münster. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen von Victor Hardung. (Glarus, B. Vogel. Mk. 2.—)

Die geschichtliche Episode der Wiedertäuferherrschaft in Münster enthält sicherlich den Stoff zu einer großen Tragikomödie, ob aber zu einer echten Tragödie, ist mir sehr zweifelhaft. Victor Hardungs Trauerspiel ist jedenfalls keine solche. Jan van Leyden macht sich zum König von Sion, erobert Hilla von Wegel, die ausgezogen ist, eine moderne Judith, ihn zu töten, wird durch Diwara, Matthisons Weib, das ihn liebt, eifersüchtig gemacht und erschlägt Hillas Bruder Georg als ihren vermeintlichen Geliebten; Hilla wird wahnsinnig und das Unheil über den König bricht herein, er fällt fechtend und wird als unehelicher Sprößling des Bischofs Franz von Münster erkannt. Das ist die Handlung in den Hauptzügen. Sie würde etwa für eine episch-lyrische Dichtung, einen „Sang" oder eine „Märe" im Genre Julius Wolffs reichen, eine tragische Wirkung übt sie nicht, schon wegen der ganz gewöhnlichen Intrigue der Diwara nicht, und leider sind auch die Charaktere im Ganzen nicht mehr herausgearbeitet, als es in jener Dichtgattung zu geschehen pflegt; der Dichter bleibt im Allgemeinen an der Oberfläche. Der Stil des Werkes ist der Shakespeares, aber eines tollgewordenen Shakespere; natürlich redet niemand, alle scheinen die Dramen des großen Briten gelesen zu haben, vor allem „Heinrich IV.", und nun bewußt nachzuahmen; Hardungs Frau Aupertrast ist auch niemand anders als die Frau Wirtin Hurtig und sein Knipperdolling ein Abkömmling Falstaffs, was, da Jan, Hilla und ihr Bruder immerhin stark an Faust, Gretchen und Valentin erinnern, die Originalität Hardungs nicht ins beste Licht stellt. Das Motto des Werkes aber, ein Zitat aus dem Werke selbst, lautet: „Eignes Verdienst nur zahlt. Ererbtes ist Unsinn, Tollheit, Laster wider die Natur". Am stärksten fällt die Sinnlichkeit des Werkes auf; keine Person fast, die nicht in sexuellen Bildern schwelgte; das ist natürlich künstlerische Absicht, Hardung wollte so die Atmosphäre des ganzen Werkes schaffen, und es ist ihm zuzugeben, daß es ohne grelle Farben und einige Exzesse in dieser Richtung nicht ging. Doch hat er ohne Zweifel des Guten zu viel gethan; die religiöse Bewegung, die ursprüngliche, tritt ganz zurück; und die staatlich-soziale, die auch vorhanden war, kommt eigentlich nur in einigen modernen Anspielungen zur Erscheinung. Vor allem fehlt dem Trauerspiel der spezifisch-niederdeutsche Charakter, den es unbedingt haben mußte. So im Ganzen mißlungen, wenn auch nicht ohne Einzelheiten, die den Dichter verraten, kann das Werk besonders gut dienen, um zu zeigen, wie das bewußte Streben nach genialer Kühnheit und Neuheit ohne weiteres zu Unnatur und Gewaltsamkeit führt. Es ist kaum ein Bild da, das nicht irgendwie schief wirkte, und die Berufung auf Shakespere, dessen Bilder auch oft sozusagen in einander überlaufen, wird wenig helfen;

Digitized by Google

denn es ist etwas anderes, wenn das Genie seinen Reichtum mit voller Hand ausstreut, als wenn das Talent mit seinem Scheingute prunkt. Adolf Bartels.

Asche. Roman von Fernand Vandérem. Aus dem Französischen von M. Mann. (Paris und Leipzig, Albert Langen. Mk 3. 50.)

Im eigenen Licht. Roman von Paul Hervieu. Aus dem Französischen von A. L. (Ebenda, Mk. 2.—)

Unterhaltungsbücher besserer Art, von denen man aber doch am liebsten zur Reisezeit spricht: sie stellen an unser Denkvermögen nicht allzu große Anforderungen, sind aber immerhin derart, daß sich auch der höher und tiefer Gebildete mit ihnen beschäftigen kann ohne das unangenehme Gefühl, in intellektueller Beziehung sozusagen „unstandesgemäße" Gesellschaft zu haben. Beide Bände behandeln, wie sich das bei modernen französischen Romanen fast von selbst versteht, vorwiegend das Verhältnis der Geschlechter zu einander, und zwar zum größeren Teile das der illegitimen, der verbotenen, der „freien" Liebe. Beide haben zum Milieu das Leben jener Müssiggänger, dessen Schwerpunkt zwischen den Boudoiren schöner Frauen und den Spielsälen der Klubs hin und her verlegt wird. So stark sich aber auch auf jeder Seite Heliotrop- und Veilchenparfüm mit Zigarettenduft mischt, der leise Verwesungsgeruch wird doch nicht übertäubt, der deutlicher als Worte vom Verfall der hysterischen, körperlich und geistig überreizten Welt und Halbwelt spricht.

„»Asche« ist bemerkenswert in seiner ehrlichen und sichern Kunst und interessant," sagt das Vorwort, „weil die Entwicklung seines Helden typisch ist für die Lebensanschauung der meisten jungen Franzosen." Hören wir also den Helden: „So bin ich denn wie ein Invalid in den Schoß des Familienlebens zurückgekehrt, gleich einem Helden, der des Abenteurerlebens müde ist, dieser ewigen Jagd auf Intriguen, auf leidenschaftliche Verhältnisse, auf alle diese gefahrvollen Vergnügungen, die mir einst das Höchste erschienen, und für die ich mich nicht mehr kräftig, stark genug fühle — so bin ich denn auf dem besten Wege, ein guter Bürger, ein ruhiger Ehemann zu werden, mich, vielleicht aus Schwachheit, mit dem friedlichen Leben des Arbeiters, des Kapitalisten bescheidend." Hervieus Roman in Briefform schließt mit einem freundlichern Bilde, das freilich an dieser Stelle eigentümlich genug wirken soll und wirkt. Die alte Aristokratin, deren Schloß die Burg aller Abenteuer und Intriguen gewesen ist, ohne daß sie's gemerkt hat, sie schreibt, diese letzte Vertreterin eines tüchtigen und liebenswürdigen Geschlechts: „Vom Himmel wiederum erhört, sage ich ihm von neuem Dank für die Gnade, daß er mich altern läßt, ohne auch das Geringste an meinen Ueberzeugungen zu ändern. Ah! Beklagen wir diese übelwollenden Geister (wenn es wirklich noch aufrichtige unter ihnen gäbe), die sich weigern, im Leben zu sehen, was ich so leicht darin sehe. Leben wir doch in einer Zeit, da man in der glücklichen Lage ist, für sein Seelenheil inmitten guter Dinge und guter Menschen sorgen zu dürfen." Schade, daß wir die „auf kapitalistischer Grundlage", d. h. auf ein Viermillionengeschäft aufgebaute Verlobung eines Prinzen, die brutale Vergewaltigung der leichsinnig-reizenden Vanoche, den Ehebruch, der sich fortsetzt, bis ein Doppelselbstmord ihn abbricht, nicht schnell genug vergessen können, um den Worten der ehrwürdigen Schloßherrin, die nichts sieht und nichts versteht, auch von unserem Standpunkt aus beizustimmen. Anmutige Geistreichigkeit und feine Geschicklichkeit, mit klug gesetzten Worten die Gedanken nach Tallyerands Rezept zu verbergen, zu umschleiern oder aufzuschmücken, bleibt eine Haupteigenschaft des Romans. E.

• **Über Rezitation** haben wir früher einmal unsere Wünsche ausgesprochen, jetzt besieht der Dichter und Kritiker Adolf Frey – vergleiche die „Schweizerische Rundschau" — andere Seiten dieser Frage der öffentlichen Vorlesungen. Einige seiner Bemerkungen seien zur Mitanwendung denen, die da vortragen, wiedergegeben:

„Jetzt, wo das ganze Bücherwesen eine so riesige Entwicklung durchlaufen, einen so ungeahnten Umfang gewonnen hat, daß die billigen seiner Erzeugnisse nicht nur dem Ärmsten zugänglich sind, sondern ihm häufig förmlich aufgedrängt werden, jetzt ist doch auch die Hetze des Lebens und die Hast und Ungeduld der Zeit so gewachsen, daß unendlich viele für Poesie empfängliche Menschen überhaupt nie zum Lesen eines ganzen Werkes gelangen oder daß ihnen die beschauliche Muße und Stimmung zu sehr fehlt, um Genuß und Wirkung empfinden zu können, ganz abgesehen davon, daß das übermäßig Vielfache des Gebotenen Gleichgiltigkeit und Verwirrung hervorruft. Während früher die dürftigere Wissenschaft und Kunst auch für den Gebildeten mit dem geheimnisvollen Zauber unbegreiflicher Wirkungen umgeben war, haben die ungeheuren geistigen Schätze, die heute an jedem Wegrand liegen, auch für den Ungebildeten vielfach ihren wunderbaren Nimbus verloren, weil sie so gewöhnlich und leicht zugänglich geworden sind.

Da erscheint nun der Rezitator, der seiner Aufgabe wirklich gewachsen ist, als derjenige, der Hilfe einigermaßen bringen kann. Wie es in jenen alten Zeiten nicht selten vorkam, daß der Dichter und Komponist, wenn er der erforderlichen Stimmmittel ermangelte, seine Schöpfungen durch einen Dritten vortragen ließ und sich auf seinen Wanderungen etwa mit einem Singerknaben zusammenthat, so ist der Rezitator heute noch der Vermittler zwischen dem Dichter und dem Publikum. Aber indem er als Vermittler in diesem Sinne bezeichnet wird, ist auch zugleich schon formuliert, daß er eine Reihe von Forderungen zu erfüllen hat und daß nicht der nächste beste zu diesem Amte berufen ist. Zunächst muß der Rezitator Bildung und Geschmack, Urteil und poetisches Gefühl haben. Denn da er nicht der Gehilfe eines einzigen Dichters sein kann, dessen Schöpfungen er vorträgt, so hat er die Pflicht und das Bedürfnis, aus dem ungeheuren Hort der dichterischen Leistungen eine Auswahl zu treffen. Da wird es sich nun zeigen, ob er fähig ist, einerseits etwas an und für sich Gediegenes, andererseits zum Vortrag Geeignetes zu finden. Denn auch poetisch Wertvolles kann sich häufig nicht zur Rezitation eignen. Er muß die Klippe vermeiden, Stücke zu bieten, die durch ihren Inhalt bloß einen augenblicklichen Effekt, eine lediglich verblüffende Wirkung erzielen können; vielmehr sollte er stets, und hier tritt nun der Charakter und der ethische Gehalt des Mannes in Frage, das Ziel im Auge behalten, dem Publikum nur Gutes zu bieten, es heranzuziehen und auf seine Weise zu bilden. Denn wie überall, so wird auch hier der Geschmack in der Kunst nicht durch gute Lehren, sondern durch das Anschauen und Anhören guter Werke geweckt und gebildet.

Ferner muß der Rezitator soweit Psycholog und Menschenkenner sein, soweit gegebene Verhältnisse zu beurteilen verstehen, daß er Rücksicht auf das jeweilige Publikum zu nehmen weiß. Die kleine Landstadt z. B.,

Digitized by Google

wo übrigens der Prozentsatz der Hörbegierigen und Literaturfreunde oft ein verhältnismäßig viel größerer ist, als in einer großen Stadt, hat eben doch andere Bedürfnisse als diese, obwohl ja in gewissem Sinne das Schöne für alle Menschen überall das gleiche ist.

Ferner muß der Rezitator ein aufmerksames Auge auf die zeitgenössische Literatur haben. Denn es ist ja natürlich schön, Stücke der großen und anerkannten Dichter entsprechend rezitieren zu hören; aber andrerseits genießt mancher die altvertrauten Größen doch lieber zu guter Stunde allein im stillen Kämmerlein. Auch ist im allgemeinen die Zeit eines jeden von uns so beschränkt, so durch das Tagewerk ausgefüllt, daß die Stunde der Rezitation besser ausgenützt wird durch Vorführung von etwaigem gutem Neuen. Auch sind wir über den Wert des Alten und Bewährten aufgeklärt und haben uns ein Urteil gebildet, während wir im Drang und Ruf der Zeit ein Urteil über das Neue noch nicht haben gewinnen können, vielleicht noch gar nichts davon gehört haben, Und da wird es sich nun fragen, wie weit der Rezitator die nachschöpferische, nachempfindende Fähigkeit besitzt, um dem Publikum etwas Neues in der erforderlichen Art zu bieten, nämlich so, daß er der fremden Individualität gerecht zu werden und je nach dem Inhalt den Ton zu treffen weiß."

Frey geht nun zu einer Besprechung der Leistungen Emil Milans über, der jetzt in verschiedenen Städten der Schweiz öffentlich vorliest. Unsers Erachtens noch zu milde sind des Verfassers Bemerkungen über das falsche Pathos im Vortrage, einen ganz greulichen Unfug, von dem sich selbst Leute wie Strakosch durchaus nicht fern halten:

„Jene pathetische, etwas leere und daher oft nicht wahre Vortragsweise, wie sie seit Jahrzehnten alle Künste beherrscht hatte und wogegen die ganze moderne Richtung ankämpft, ist auch in der Rezitation durchaus noch nicht ausgestorben, einerseits weil sie bei einem ästhetisch nicht völlig Durchgebildeten immer ihre Wirkung thut, da der erhabene Ton schon sinnfällig wirkt und eine gewisse Kunsthöhe zu normieren scheint, andererseits weil sie an und für sich natürlich die leichtere ist: denn der Rezitator, der sich einmal die Technik der Stimmmittel angeeignet hat, bewältigt, namentlich wenn er nicht frei vorträgt, mit dem leicht zu gebenden leeren Pathos eine Unmenge von Stoff, ohne sich künstlerisch irgendwie anstrengen zu müssen. Darum wirft sich auch der Rezitator alten Schlages mit Vorliebe auf das Dramatische" — während, wer sich über die besonderen Kunstmittel des Vortrags besser Rechenschaft geben kann, gerade das Dramatische lieber beiseite läßt.

Bildende Künste.

• Briefe über bildende Kunst.

Münchener Brief.

Seit ganz kurzer Zeit sind die Ausstellungen vollständig, d. h. die bisher noch unzugänglichen Säle sind jetzt geöffnet, die immer zuletzt eintreffenden Kunstwerke aus den beiden Salons in Paris sind eingetroffen, und damit ist, um einen militärischen Ausdruck zu gebrauchen, der Aufmarsch vollendet. München, das an den Ausstellungen insofern starken Anteil nimmt, als daraus für breite Schichten der Bevölkerung materielle Vorteile entstehen, bekümmert sich augenblicklich noch weit weniger um das Wohl und Wehe dieser Unternehmungen als sonst, denn „München ist in den Ferien" und trinkt sein Bier unter dem Einflusse sogenannten „Naturgenusses" im Gebirg, am Starnberger-See, im bayerischen Wald und was weiß ich, wo. Das nichteinheimische Publikum überwiegt in der Besucherzahl bei weitem, und leicht ist es möglich, daß Bewohner von weit entfernten Orten mehr von dem zu erzählen wissen werden, was im Glaspalast und bei der Sezession geboten wird, als die Hauptmasse der Isarstadtbewohner, auf die — es wird durch mannigfache Vorkommnisse bewiesen — das künstlerische Leben ohne irgend welchen namhaften Einfluß blieb und bleibt. Man braucht nur die neu entstehenden Straßen und Alles, was so drum und dran ist, einer Prüfung zu unterziehen. Wenn die „Stadterweiterung" in dem Sinne weiter geführt wird, wie gegenwärtig, dann wird München in gar kurzer Zeit eine der wenigst schönen Großstädte des Kontinents sein. Alle Plätze werden eng verbaut, wo Bäume stehen, müssen sie der Axt weichen, an einigermaßen ästhetische Gestaltung der neuen Viertel denken die ausschlaggebenden Kreise am allerwenigsten, kurzum, man weiß nicht, woher heute noch die Berechtigung des Namens Isar-Athen abzuleiten wäre. An den Schönheitssinn der Athenienser in ihren öffentlichen Anlagen erinnert blutwenig, so zu sagen nichts. Es stehen eben lauter „Leute von Geschmack" an der richtigen Stelle!

Die Ausstellungen haben Gott sei Dank mit diesen Kreisen nichts zu schaffen. Was von Seiten der Künstler unternommen wird, geschieht aus eigener Initiative, auf eigene Kosten, durch eigene Arbeit. Die einmal beabsichtigte Aufstellung einer Art von behördlicher Kunstwache, die jedenfalls zu den größten Schwierigkeiten geführt hätte, ist glücklicherweise unterblieben. Das Projekt gehörte der Aera des Ministers von Müller an, der, ehe er Kultusminister wurde, das Polizeiwesen unter sich hatte und wahrscheinlich da eine Art von „Surveillance" einzuführen gedachte, die anderen, weit wichtigeren Dingen des öffentlichen Lebens in München nicht immer zugewendet wird. Daß aber auf anderen Kunstgebieten die Polizeibehörde das Recht der achtunggebietendsten Kritik für sich in Anspruch nimmt, ist eine Errungenschaft der letzten Tage. Relata refero; die „Münchener Neuesten Nachrichten" schreiben unter der Rubrik: Theater und Musik am 2. August 1895: „Die Münchner Polizeidirektion ist nunmehr laut dem heute erfolgten Entscheid des verwaltungsrechtlichen Senates zur obersten Instanz in wichtigen Fragen der darstellenden Kunst erhoben worden. Die Münchener Hofbühnen haben zum Schutze gegen die Konkurrenz nicht, wie es ihrer würdig gewesen wäre, ihre eigene künstlerische Höhe und Leistungsfähigkeit ins Feld geführt, sondern sich unter die Fittige der Polizei begeben, welche nunmehr zu ihren sonstigen schwierigen, alle ihre Kräfte in Anspruch nehmenden Aufgaben, ein neues Kunstressort erhält. Es wird also wohl in Bälde das Amt eines kgl. Polizeidramaturgen in München zu besetzen sein und die Herren Bühnenschriftsteller werden in Zukunft der Einfachheit halber ihre Stücke lieber gleich bei diesem Herrn, der sie ja doch an die Bühnen verteilt, einreichen, statt wie bisher bei den Theaterleitern." Genug davon. Wer weiß, was der bildenden Kunst noch beschieden ist! Und nun zu etwas anderem.

Was für einen mächtigen Einfluß die immer erneu-

Digitized by Google

ten Vorstöße einer verhältnismäßig kleinen Gruppe, ich meine die Sezession, gewonnen haben gegenüber der allmählich in geistlos konventionelle Art verfallenen spezifischen „Münchener Kunst", ist nie so deutlich zum Ausdruck gekommen, wie diesmal. Mehr und mehr wird das „Marktfähige" zurückgedrängt, selbst in diesem Sinne von Professoren geschaffenes, und der freien Aeußerung dafür Platz gemacht. Natürlich ist auch heute des Achselzuckens und Naserümpfens noch kein Ende seitens Jener, die, in eine bestimmte Handwerklichkeit verbohrt, sich einem Umschwunge der Anschauung aus naheliegenden Gründen nicht anzuschließen vermögen. Aber es hilft nichts, das Naserümpfen. „Sie bewegt sich doch". — Stuck ist an Stelle Lindenschmitts Akademie-Professor geworden. Das ist bedeutsam für die Anschauung der offiziellen Kreise: man hat auf eine verhältnismäßig sehr junge Kraft zurückgegriffen, auf eine Kraft, die etwas revolutinäres hat und nicht die leiseste Spur vom akademischen Drill „d'autrefois" an sich trägt; dabei aber einen Zug von Größe der Anschauung in jedem neuen Werke bekundet, der hoffentlich in günstigem Sinne die zukünftige Schule in allererster Linie beeinflussen wird. Es ist damit ein Programm verkündet, das im denkbarst scharfen Widerspruch zu Professorenberufungen an anderen Akademien steht, wobei das leitende Prinzip noch immer in feindlichem Verhältnisse zu allem, was nicht hergebracht ist, verharrt. Ist's eine Antwort auf die vielerörterte Frage: „Berlin oder München?" Wer weiß!

Hatten schon die Sezessions-Ausstellungen der vergangenen Jahre klar die Durchführung des Prinzips gezeigt, eine Kunst-Ausstellung solle kein Bazar sein so ist es um so herzerfreuender, gleiche Bestrebungen auch bei den Glaspalast-Ausstellungen mehr und mehr zum Durchbruche kommen zu sehen. Die Glaspalast-Ausstellung von 1895 steht auf einem wesentlich anderen Niveau als ihre Vorgängerinnen von 94 und 93. Ist auch noch manches dort vorhanden, was man ohne Bedauern vermissen könnte, so treten dafür anderseits Leistungen in den Vordergrund, die ohne weiteres zum Besten gezählt werden dürfen. Die möglichst ausgiebige Raumbenützung hat einem weisen Maßhalten in der Annahme von künstlerischen Arbeiten weichen müssen. Das Briefmarken-Album-System, jenes nämlich, die Wände möglichst vollzuhängen, hat aufgehört zu herrschen, und zum ersten Male, dafür gebührt der künstlerischen Ausstellungsleitung entschiedener Dank, ist auch den zeichnenden oder sagen wir deutlicher den „graphischen" Künsten ein breiter Raum zugemessen worden. Bisher schob man diese Abteilungen immer in Kabinette, wo das Aufhängen von Bildern nahezu unmöglich war. Es lag etwas stiefmütterliches darin. Das ist gefallen, die Ausstellung hat damit gewonnen, ist vielseitiger geworden. Es ist ein Schritt voran, der hoch angeschlagen werden muß, bekundet er doch die vernünftige Anschauung, daß auf die Bezeichnung „Künstler" nicht blos Anspruch zu erheben hat, wer mit Farbe, Leinwand und Goldrahmen hantiert, sondern Jeder, der sich künstlerisch auszudrücken versteht, geschehe das nun in welcher Weise es nur immer wolle. Damit ist vielleicht auch so ganz von ferne der Weg angebahnt, den die Pariser längst als den richtigen erkannt haben: das wirklich künstlerische Kunstgewerbe in den Rahmen der Ausstellungen mit einzubeziehen. Dagegen wehren sich wohl noch Viele. Kommt man auf das Thema zu sprechen, so heißt's gleich: „Wir können doch keine Möbel-Ausstellung mit in Kauf nehmen" — als ob es im weiten Rahmen des Kunstgewerbes nichts gäbe, als Tische, Stühle, Sophas und Kommoden! Solchen Leuten sollte man einmal die Frage vorlegen, ob sie wissen, was Kunstgewerbe sei, ob sie wissen, daß die größten Künstler, auch unserer Tage — man denke z. B. an Burne Jones, an Klinger u. a. — es nicht verschmähen, in der genialen Erfindung eines Ornamentes ebenso ihre künstlerische Kraft zu beweisen, wie dies bei Schaffung eines Bildes möglich ist. Beruht denn unser Heil nur in Bildern und immer wieder in Bildern? Wir sind so weitherzig allem gegenüber, was uns das Ausland bringt, warum nicht auch in solch vernünftigen Dingen? Kunst ist doch nicht blos Malerei in erster und Plastik in zweiter Linie. Man muß wohl so sagen, denn manchmal will es fast den Anschein gewinnen als bestünde diese Anschauung zu Recht, als beherrsche sie die Situation. Haben wir die engen Anschauungen, die, ein Resultat vorausgegangener Perioden, förmlich einschnürend, hemmend wirkten und den staatlich konzessionierten „Historienmaler" als das letzte, höchste des Erreichbaren erscheinen ließen, nun endlich glücklich abgeworfen, warum sollten wir uns der Einsicht verschließen, daß wahre Kunst nicht identisch sei mit dem Blühen dieser oder jener Einzel-Aeußerung, die allein genommen immer nur ein Fragment, nie die Kunst im großen ganzen bedeutet! Eine Aeußerungsweise, eine unter den Künsten wird ja stets die führende, die ausschlaggebende sein, aber sie wird erst im wahren Sinne bedeutungsvoll, wenn sie nach allen Seiten befruchtend wirkt, nicht einseitig ist, auf jedem Gebiete die geistige Schöpfung fördert; das unwillkürliche Bedürfnis nach solcher unterscheidet von der Fabrikware!

Wahres Bedürfnis, sich künstlerisch zu äußern, kennt weder abgegrenzte Stoffgebiete im technischen Sinne, noch findet es irgend welche Frage nach Schaffung von Neuem zu gering, um ihr nicht nachzugehen. Nicht im Galagewande der Ausstellungen allein gibt sich der künstlerische Geist zu erkennen, sondern im Streben, alles umgebende im höheren Sinne zu gestalten, nichts als zu gleichgiltig zu erachten, um ihm nicht nahezutreten. Das darf man nun freilich nicht bei allen voraussetzen, die sich für Künstler halten. Ob einer hiezu das Recht habe, ob nicht — das wird man in der ersten Viertelstunde inne. Man braucht nur von Dingen zu reden, die intimes Verständnis voraussetzen, von Kleinigkeiten, die scheinbar keine Rolle spielen, von Sachen, die den Menschen täglich, stündlich umgeben. Es fällt mir dabei unwillkürlich Lenbachs Haus ein. Wer es einmal mit offenen Augen gesehen, der wird sich immer daran erinnern, in welch erquickendem Einklange dort alles, alles in Bezug auf seine Erscheinung steht. Da dokumentirt sich der Mann, für den die Kunst gleichbedeutend mit der Welt, in der er lebt, nicht aber eine abgeschlossene Zelle ist, die wenig weiten Ausblick gewährt. Das „Zellensystem" aber ist's, was uns so vielfach noch an enge Grenzen bindet, statt, daß der Blick immer mehr das Große, Weite zu beherrschen versucht.

Zieht man Bilder und plastische Werke ausländischer Künstler heran, warum sollten nicht mit gleichem Rechte keramische, Goldschmied-Arbeiten und ähnliches unsere Ausstellungen reicher gestalten helfen? Man sehe doch nur einmal die englische Zeitschrift „The Studio" an, um zu erkennen, in welch innigem Kontakte Kunst und Kunstgewerbe stehen können. Und last not least könnten, ebenso

Digitized by Google

wie die Maler Münchens ihren Aufschwung fremdem Einflusse verdanken, auch die Kunstgewerbe-Männer Nutzen aus dem Anblick fremder Arbeiten ziehen. Ein Museum für modernes Kunstgewerbe haben wir bis dato natürlich nicht, dagegen verharren wir in einem sich stets selbst mit Lob übergießenden Stillstande, aus dem herauszukommen bis zur Stunde weder einschlägige Schulen noch Einzelne auch nur die geringste Anstrengung machen. Es ist ja viel bequemer, im alten Geleise zu bleiben. Man braucht nur gelegentlich die „Schul-Ausstellungen" zu sehen, um sich zu überzeugen, daß wir immer in sehr engem, immer im gleichem Kreise herumrudern. Ein schlimm Ding, die Selbst-Herrlichkeit, die einer dem andern ins Ohr tutet. Solcher Trompeten haben wir aber zu viele. Was sie sonst leisten — Gedankenstrich.

Eine andere Forderung aber ist es noch bezüglich unserer Ausstellungen, welche die Zukunft entschieden mit sich bringen muß. Würde sie heute gestellt, so wär' ihr Todesurteil wahrscheinlich unterzeichnet, noch ehe die Diskussion darüber eröffnet ist. Sie liegt in der Frage: „Hat eine Gruppe von Künstlern das unantastbare Recht, alles von sich zu weisen, was nicht ihren Anschauungen parallel läuft?" Giebt es einen lebendigen Coder, der da sagt: „das ist Kunst, jenes ist nicht Kunst", zu Recht? Oder ist es für die gedeihliche Beteiligung Aller nicht viel eher geboten, gruppenweise sich zusammenzuthun, gruppenweise die Ausstellungen der Zukunft zu gestalten? Damit soll nicht im entferntesten der geschmacklose Antrag gestreift werden, den im vorigen Winter Mitglieder der Künstler-Genossenschaft stellten: „Jedem Mitglied sei die juryfreie Zulassung eines Werkes zuzusichern". Das ist ein Nonsens. Wir reden hier nur von Künstlern, nicht von Malern überhaupt, und führten sie selbst den nicht sehr seltenen Titel „Herr Professor".

Vielleicht sind wir noch nicht so weit, vielleicht brauchen wir die Diktatur der Jury noch, bis das letzte, der Spreu vom Korne gesondert ist und Klarheit darüber herrscht, was handwerklicher Erzeugung, was künstlerischem Impulse entsprungen ist. Aber gerade dann wird sich erst am stärksten zeigen, daß, was wirklich echt ist, sich am allerweitesten von einer herrschenden Anschauung, sagen wir deutsch „von einem Leisten" fern hält, daß viele Wege nach Rom führen. Stark beanlagte Individuen schaffen vielleicht, ohne daß sie es gerade beabsichtigen, stets Gruppen. Das Uniforme liegt nicht im Wesen wahrer Kunst, obschon Mancher, der in solchen Dingen ein großes Wort führt, nichts von individueller Aeußerungsweise in diese Welt hineingetragen sehen, dagegen einen gewissen allgemeinen Zuschnitt nach berühmten Mustern angewendet wissen möchte, ohne dabei zu bedenken, daß es in dieser Welt keinen durchsetzbaren Willen gibt und das Starke sich nie und nimmer in Zwangsjacken irgendwelcher Gattung stecken läßt. Eine Art von Zwangsjacke aber ist — man verstehe den Ausdruck nicht zu scharf — die künstlerische Jurisdiktion einer kleinen Zahl von Leuten gegenüber der Allgemeinheit. Ist diese Erkenntnis einmal völlig durchgedrungen, so ist bis zum gruppenweisen Zusammengehen derer, die sich mit Recht Künstler nennen, nur noch ein Schritt. Die Folgen, die er mit sich bringt, sind nicht zu befürchten. Der bisher komplizirte Geschäftsmechanismus der Ausstellungen wird sich wesentlich vereinfachen und der konföderative Charakter des Arrangements wird möglicherweise ganz neue Erscheinungen schaffen, die, jede für sich ausgestaltet, größere Mannigfaltigkeit im Zusammenwirken zuwege bringen, als es jetzt der Fall ist.

Doch — nur keine Undankbarkeit! Das wäre häßlich. Es ist schon heute ein ganz wesentlich anderer Anblick, wenn man die Säle nur auf Gesamteindruck hin, zumal in der Sezession, durchwandert, als dies früher bei den gemeinsamen Ausstellungen der Fall war. Keine erdrückenden Größen, d. h. räumlicher Art, die mit einer gewissen Brutalität alles andere „niederwirken", vielmehr wohlthuendes Zusammenklingen ernsthafter Arbeiten, die in dem trefflichen Lichte jedes für sich genommen, gehörig zur Geltung kommen, und zusammengenommen eher den Eindruck eines schönen Blumenstraußes machen, als den von Dingen, deren jedes im Grunde genommen der unerbittliche Feind des anderen ist. Die Ausstellung hat etwas durchaus vornehmes — vielleicht hat sie auch deshalb den großen Zulauf nicht. Das Durchschnittspublikum, das noch immer an allerlei gemalten netten Geschichtchen seine Kunstbegeisterung sucht, findet da seine Rechnung nicht. Die Zeit der farbigen Späßchen ist an dieser Stelle ein für allemal abgethan. Sie spielen nur noch eine Rolle im „Unterhaltungsblatt für die deutsche Familie", zeigen aber freilich da in erschreckender Weise, mit wie wenigem, mit wie schmaler Kost die „deutsche Familien-Unterhaltung" betrieben wird. Aber sie rentiert sich! —

Dürer schrieb einmal, wie hoch ihn die Venezianer schätzten und wie gering er daheim von seinen lieben Mitbürgern, den Nürnberger Pfefferſäcken, angeschaut sei. Ist's heute etwa anders? Wer über Verständnislosigkeit des deutschen Publikums klagt, braucht nur eine gewisse Sorte von illustrierten „Familienblättern" anzuschauen, dann hat er den Schlüssel zu der Frage, weshalb wahrhaft künstlerisches Schaffen für den größeren Teil unserer sog. gebildeten Kreise etwa das gleiche bedeute, was die Muskatnuß für die lieben Kühe. Wer in solchen Dingen einmal unser Kulturleben treffend charakterisieren wollte, findet den Stoff dazu in erschreckenden Mengen vor, nicht in Volkskreisen, nein, in jenen, wo „Bildung" das stetige Schlagwort ist. Kein Wunder also, wenn Veranstaltungen rein künstlerischer Art stets hart am materiellen Mißerfolge hingehen.

Des weiteren hat die Sezessions-Ausstellung den großen, großen Vorteil, daß sie ein Bild modernen Schaffens in knappem Rahmen gibt. Der Säle sind nicht viele der ausgestellten Kunstwerke wenige Hundert. Man ist „en petit comité" beieinander. Keine Revue, sondern ein Rendez-vous, und Platz, viel Platz. Der Blick kann ausruhen, und die Bilder hängen nach der richtigen Annahme, daß wer zugelassen ist, auch einen anständigen Platz verdiene. Die Plastik ist numerisch nicht stark, der Qualität nach desto besser vertreten. Es liegt im Ganzen, was man als „würdevolles Auftreten" zu bezeichnen pflegt. Von Einzelnem das nächstemal mehr.

H. E. v. Berlepsch.

I. Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst.*)

Die vor dritthalb Jahren gegründete deutsche Gesellschaft für christliche Kunst entwickelt eine große Rührig-

*) Wir glaubten, die Berichterstattung über diese Ausstellung einem Manne überlassen zu sollen, der vollkommen auf dem Boden ihrer kirchlichen Voraussetzungen steht. Über die Bedürfnisse einer kirchlichen Kunst haben ja schließlich allein die Männer von kirchlicher Gesinnung zu entscheiden. Kw.-L.

Digitized by Google

keit. Nicht allein, daß sie bereits drei vornehme Jahresmappen mit zahlreichen Reproduktionen nach modernen Kunstwerken christlichen Inhalts an ihre Mitglieder verteilte, sie hat auch das Wagnis unternommen, im k. Kunstausstellungsgebäude zu München eine eigene Ausstellung zu eröffnen. Nach ihren amtlichen Kundgebungen verfolgt die Gesellschaft, die bis jetzt über 900 Mitglieder zählt, den Zweck, „einen Mittelpunkt zu bilden für alle diejenigen Künstler und Kunstfreunde, welche gewillt sind, die selbständig schaffende Kunst im christlichen Sinne zu pflegen und in weitere Kreise Interesse und Verständnis für dieselbe zu tragen." Demnach wollen die Vertreter dieser Vereinigung sich nicht in Gegensatz zur modernen Kunst bringen, ihr Kampf gilt vielmehr „der Schablone, dem Fabriktand, dem Industrialismus, welcher sich des Gebietes der christlichen, der religiösen Kunst bemächtigt hat."

Die Anschauungen über die Frage, welcher Ausdrucksmittel sich speziell die Kunst im Gotteshause bedienen solle, gehen heutzutage weit auseinander. Nach ihrem Programm will die Gesellschaft die theoretische Beantwortung solcher Fragen der Zukunft überlassen, dafür aber das praktische Kunstschaffen fördern, beziehungsweise ermöglichen. Darum darf es nicht wunder nehmen, daß sich in den Ausstellungssälen eine recht bunte Schar zusammengefunden hat. So ziemlich alle Richtungen vom überzeugten oder dilettantischen Nachahmer romanischer Formen bis zum modernsten Farbenkünstler sandten ihre Vertreter, ein Umstand, welcher der Ausstellung einen besonderen Reiz gewährt. Auch wird den Kunstfreund die Thatsache, daß er vielfach alten Bekannten begegnet, hier nicht anfechten, sondern im Gegenteil fesseln; denn früher fanden sich solche Werke in einer oft sehr weltlichen und befremdenden Umgebung und vermochten ihren stillen inneren Wert nicht zur Geltung zu bringen. Übrigens bietet die Ausstellung einige neue Meisterwerke, die allein schon einen Besuch verlohnen.

Hieher gehört der kostbare romanische Hochaltar von vergoldetem Kupfer, welchen der Prinz-Regent von Bayern für die neue St. Bennokirche in München gestiftet hat. Der Entwurf stammt von Prof. Romeis und verdient warme Anerkennung. Reichen Anteil am vollen Gelingen dieser Perle von einem Altar hat der Künstler, der das Figürliche daran modellierte, nämlich Heinrich Waderé. Sechs Hochreliefdarstellungen von Heiligen, je drei auf jeder Seite, sind in geschmackvoll angeordnete Nischen eingefügt. Sie wirken so wahr und einheitlich, so charakteristisch und abwechslungsreich, daß man sich kaum bewußt wird, welch gefährliche Aufgabe vom Künstler zu erledigen war. Die Gestalten mußten nämlich, wie die Architektur, romanisch sein. Glücklicher Weise ließ sich der Künstler nicht verlocken, den eigenartigen Zauber guter romanischer „Vorbilder" in Körperverzeichnungen und Gesichtsverzerrungen zu vermuten; aber er ging mit Geschmack auf die Besonderheit der Gesamthaltung und der Stoffbehandlung ein. Die Beobachtung strenger Symmetrie in der Anordnung unter Vermeidung einer zu selbständigen Pose war beim engsten Einschluß der Figuren in die Architektur von selbst gegeben. Die sechs Reliefs sind auch im Glaspalast ausgestellt. Von demselben Künstler sieht man ferner die aus der Genossenschaftsausstellung vom Vorjahr her bekannte Rosa mystica, das ist die Vollgestalt der knieenden Madonna im Moment nach der Erscheinung des Engels zu Nazareth, ein Werk, das hier doppelt anspricht.

Die Säle des Ausstellungsgebäudes weisen eine ganze Reihe von Versuchen auf, in den Formen vergangener Jahrhunderte zu schaffen. Ja, wenn damit nur schon Kunst und Kirchlichkeit verbürgt wären! Für die Halben ist so eine Nachahmerei sehr bequem: man kauft brav Photographien — und die sind billig —, alsdann mag das große Plündern beginnen! Was man geschaffen, ist zwar abgeschmackt und seelenlos, allein es ist altertümlich. Die Anschauung, als ob sogar bei Neuschöpfungen Bildhauerei und Malerei im Anschluß an eine romanische oder gotische Architektur sklavisch die Absonderlichkeiten eines bestimmten Datums der Kunstgeschichte nachahmen müßten, um „echt" zu wirken, kann der Kunst nicht frommen. Auf eine solche Echtheit verzichten wir um der Wahrheit und Schönheit willen. Nachahmerei ist Selbstknebelung und kann nur ein Mumienleben erzeugen.

Der Künstler von Geist muß ganz gewiß seine Entwürfe denjenigen Bedingungen anzupassen wissen, welche sich aus der Bestimmung und Umgebung seines Werkes ergeben; jemehr sich beispielsweise seine Schöpfung einer ausgeprägten Architektur schmückend oder ergänzend unterzuordnen hat, desto unfreier ist er, und je selbständiger sein Werk neben einer Architektur zu sprechen hat, um so weniger darf er einer Schrulle zulieb gegen das moderne ästhetische Gefühl freveln. Nach dieser Richtung fand, soweit die von der Gesellschaft für christliche Kunst ausgestellten Werke in Betracht kommen, außer dem Bildhauer Waderé auch ein Maler eine befriedigende Lösung der ihm übertragenen Aufgabe. Adrian Walker wurde nämlich von der Gesellschaft damit betraut, Flügelbilder zu einem gotischen Altar zu malen. Einen dieser Altarflügel hat der Künstler ausgestellt; es ist die Schilderung des von einem Engel mit dem vorbildlichen Brode gestärkten Elias. Der Charakter der Komposition, des Kolorites, die zeichnende Behandlung der Farbe, die Poesie des landschaftlichen Hintergrundes fügt sich wohlthuend der Architektur des Altares an, für den das Bildwerk bestimmt ist. Dabei wird das moderne Auge in nichts beleidigt, das religiös fühlende Gemüt aber sicherlich erbaut. Nur der Engel könnte vollkommener sein. — Viktor von der Forst, der tiefe Empfindung bekundet, hätte seine Werke befriedigender gestalten können, wenn er im Figürlichen nicht einem ungerechtfertigten Archaismus so schwere Opfer gebracht hätte.

Der in Paris geschulte Martin Feuerstein dürfte nach all dem, was wir bisher überhaupt und insbesondere wieder in der christlichen Kunstausstellung von ihm gesehen, mehr als die meisten übrigen hier vertretenen Maler es verstehen, eine dem Gegenstand und seiner Bestimmung angemessene Komposition, moderne Technik, Frische der Erfindung und Religiosität in seinen kirchlichen Bildern zu vereinigen. So wird Niemand seinem, dem Umfange nach recht anspruchslosen Entwurf zur Ausmalung der Kirchenapsis zu Geberschweiler die aufrichtigste Anerkennung versagen. Außer der soeben angeführten zeigt der Künstler auch noch eine nicht weniger interessante Skizze zu dem großen Wandbild: „Magdalena landet mit ihren Gefährten in der Provence", sodann Entwürfe zu einer „Grablegung" und einer „Brodvermehrung", Kartons: „die hl. Familie" und „das Rosenwunder der hl. Elisabeth" und endlich das Gemälde „Christus der Kinderfreund". — Neben Feuerstein muß der hochbegabte Hugo Huber mit seinem bedeutenden Karton: „Anbetung des Christkindes" genannt werden. — Schlicht

Digitized by Google

und edel, wie die ausgeführten Bilder, wirken Trenkwalds Kartons. Anmutig und in reizender Landschaft stellt Benz die heilige Familie auf der Flucht nach Egypten dar.

Unter jenen modernen christlichen Künstlern, die vor allem malerische Wirkung anstreben, nimmt Gebh. Fugel einen Achtung gebietenden Rang ein. Im Kunstausstellungsgebäude ist er durch sein neuestes religiöses Werk, das umfangreiche Altarbild: „Mariä Himmelfahrt" vertreten. Gegenüber hängt Glötzles dramatische Komposition der Kreuzigung. Hätte sich der Künstler entschlossen, auf die sachlich unmotivierte Draperie am Kreuze, die ihm einige malerische Vorteile brachte, zu verzichten, so dürfte die einfache Größe der in äußerster Verlassenheit zwischen Himmel und Erde schmachtenden Christusgestalt nur gewonnen haben. — Den Auferstandenen, wie er dem Thomas erscheint, schildert Ernst Zimmermann, der außerdem noch mit einer Anbetung des Christkinds durch die Hirten, einem Kniestück, vertreten ist. Die Art, wie dieser Künstler die religiösen Themen behandelt, ist aus den Ausstellungen bekannt; ob sie dauernd befriedigen kann, mögen Andere entscheiden. Zimmermann arbeitet auf feines Helldunkel hin, und das erreicht er; aber Charaktere, wie sie die Bibel voraussetzt, scheint er nicht zu schaffen. Immerhin wirkt es wohlthuend, daß er seine Gestalten mit Liebe malt und nicht absichtlich ins Niedrige zieht. In die nächste Nachbarschaft Zimmermanns, der die letzten Jahre in der Sezession ausstellt, ist Karl Baumeister mit seinem Erinnerungsbild an den verstorbenen Grafen Ludwig von Arco-Zinneberg geraten. Also doch wieder einmal ein Werk dieses hochbegabten Meisters allgemein zugänglich! Wer die in seinem Atelier verborgenen eminenten Studien und Entwürfe einigermaßen kennt, dürfte sich darüber freuen.

Es ist gewiß nicht das geringste Verdienst der neuen Gesellschaft für christliche Kunst, daß sie nicht engherzig einer Schule zuschwört, blind gegen den unaufhaltsamen Wandel der Zeiten und Geschmacksrichtungen. Würde die Gesellschaft nicht so handeln, so hieße das, an die Stelle der einen Schablone eine andere unterschieben. Hoffentlich haben sich alle Besucher der Ausstellung noch genug wahren Kunstsinn gerettet, um in ein und demselben Sale Baumeisters „Erinnerungsbild" und des Düsseldorfers Feldmann „Jüngling zu Naim" würdigen zu können. Feldmann hat mit seinem Bild in malerischer Beziehung einen großen Erfolg zu verzeichnen; hinsichtlich der biblischen Auffassung ist es allerdings nicht einwandfrei. Dieser Christus erweckt zwar den Eindruck, daß er bereit wäre, der verlassenen Frau mit Rat und That beizuspringen, aber daß er durch eine göttliche That in das Geschick der Wittwe einzugreifen vermöge, läßt er nicht vermuten: es ist die Grabtragung und nicht die Auferweckung eines Verstorbenen. Jedoch man kennt den Vorgang und eilt dem Künstler zu dessen Vorteil im Geiste voraus. Übrigens wird selbst der nicht ohne Anregung von dannen gehen, der bei dem stehen bleibt, was der Maler bietet: es ist der Ernst des Todes, das Elend einer hilflos gewordenen Frau, es ist die Ahnung jenes Trostes, der aus bestem Herzen kommend auf die schwerste Wunde lindernd wirkt. Feldmann ist ein zu ernster Künstler, als daß er sich bei religiösen Bildwerken dauernd von Sonderbarkeiten könnte fesseln lassen, wie dem in unsern Tagen bei einem Staffeleibild mit biblischem Stoffe recht unmotivierten mittelalterlichen Kostüme, oder von einer den Vorwurf verwässernden Originalitätshascherei. Das wird auch aus anderen Schöpfungen dieses Meisters ersichtlich.

Auch Fritz Aug. Kaulbach und selbst Gabriel Max wurden in diese Ausstellung mit je einem bekannten kleinen Werke hereinbezogen. Wollte Kaulbach sich öfter auf diesem Gebiete erproben, sein bedeutendes Können würde manche hochedle Frucht zeitigen. Samberger hat durch zwei prächtig gemalte Prophetengestalten dazu beigetragen, die Ausstellung nach allen Seiten instruktiv zu gestalten.

Zu jenen Künstlern, die ohne Effekthascherei und Liebedienerei gegenüber einem unverständigen Publikum der Schönheit und Würde in der christlichen Kunst nachstreben, gehört der junge Bildhauer Busch, dessen mittlerweile in Holz ausgeführter Marienaltar vor einem Jahre im Glaspalast ehrenvollste Beachtung gefunden hat. Sein ehemaliger Lehrer, Prof. S. Eberle ist durch die würdige Gestalt eines hl. Georg vertreten. Aus der Reihe der Bildhauer findet sich neben Balthasar Schmitt auch Gamp, letzterer mit einem sehr gediegenen Cruzifixus ein.

Die Architekten sind im Ganzen wenig beteiligt. Um so lieber wird der Besucher dem Modell der gotischen St. Paulskirche in München, einer Schöpfung des genialen Hauberrisser, begegnen.

Diese kleine Blütenlese mag genügen, um darzuthun, daß es der Gesellschaft mit ihren Kunstbestrebungen sehr ernst ist und daß ihr hervorragende Kräfte Sympathie und Unterstützung angedeihen lassen. Hat sich die aus Kunstfreunden und Künstlern zusammengesetzte Verbindung zur Aufgabe gemacht, die Christliche Kunst zu neuer Blüte zu bringen, so dürfte ihr die Erfahrung nicht erspart bleiben, daß ihr von außen und innen unverdiente Schwierigkeiten zustoßen und daß sie selbst bei günstigem Entgegenkommen nicht so rasch am Ziele sein wird. Viele hier ausgestellte Arbeiten sind doch nur Versuche gutmeinender Künstler auf einem Gebiete, auf dem sie sich als Maler und Bildhauer ehrenwert einführen, jedoch vorläufig noch ihre Unzulänglichkeit für innere Bewältigung so schwerer Aufgaben erkennen lassen, wie die christliche Kunst sie verlangt. Zu einem christlichen Künstler gehört eben nicht bloß die Vorschule des akademischen Studiums, nein hier heißt es, während der Studienjahre und nachdenselben sich in die Bibel, in den christlichen Glaubensinhalt, in das kirchliche Leben, in die rauhe Wirklichkeit und die ideale Welt, vor allem aber in die — Religiosität hineinvertiefen. Das innerlich Verstandene und Erlebte wird man alsdann befriedigend wiederzugeben vermögen, in welchem Dialekte, das ist nicht von Belang. Unleugbar würde ein Sieg der christlichen Kunst über den Industrialismus der gesamten Künstlerwelt Vorteil bringen.

Seb. Standhamer.

* **Die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen** behandelt ein von Rudolf Kautzsch verfaßter Aufsatz der „Grenzboten", mit dem auch wir auf eine gute Sache hinweisen wollen:

Wer heute den Werken der bildenden Kunst regern Anteil zuwendet, der weiß auch, welchen Dank er der Photographie schuldet. Selbst der Glückliche, der „über Berg" Paläste, Kirchen und Sammlungen durchwandert hat, erfreut sich oft noch an den braunen Erinnerungsblättern, wenn nun wieder Nebel und Ruß über ihm walten. Wie viel mehr begehren alle die, die ihr Verlangen nach der Schönheit nicht durch weite Reisen be-

Digitized by Google

friedigen können, wenigstens im Bilde zu besitzen, was sie leibhaftig selten oder nie schauen dürfen. Und wem es nun gar ein bestimmter Meister, ein bestimmter Stil besonders angethan hat, der strebt erst recht darnach, beisammen zu haben, was hier und dort zerstreut liegt, um zu ordnen und zu vergleichen und so ein Urteil zu gewinnen, das auf dem ganzen Werk eines Künstlers oder einer Zeit beruht.

Es ist denn auch viel geschehen, unsre immer wachsende Begehrlichkeit zu befriedigen. Die Werke der deutschen Architektur und Plastik werden allmählich durch die mustergiltigen Meßbildaufnahmen vielen zugänglich gemacht. Braun und Hanfstängel — so mancher andern nicht zu gedenken — haben die Schätze unserer Galerien gehoben. Und unsere Reichsdruckerei fährt fort, Kupferstich und Holzschnitt der alten Meister täuschend nachzubilden. Die Kunst jenseits der Alpen haben jetzt namentlich die großen italienischen Verlagsanstalten weiten Kreisen erschlossen, und für die Niederlande, England, Spanien und Frankreich liegen ebenfalls manche wertvolle Veröffentlichungen vor. Endlich verbreiten Zeitschriften und Bilderwerke die einmal gewonnenen Aufnahmen überall hin.

Aber alle diese Unternehmungen einzelner Verlagsanstalten müssen notwendig dem Geschäftsinteresse dienen. Selbst eine nach höhern Gesichtspunkten geleitete Anstalt, die zu beträchtlichen Opfern bereit wäre, könnte schwerlich daran denken, vereinzelte, an entlegnen Orten weit zerstreute Denkmäler aufnehmen zu lassen: der Absatz würde die Kosten nicht decken. So bleibt denn manches köstliche Kunstwerk, hier in einer deutschen Dorfkirche, dort in einem hoch gelegnen italienischen Bergnest, nur wenigen bekannt, bis es vielleicht rettungslos dem Feuer oder dem Erdbeben verfällt.

Aber wir brauchen noch nicht einmal an solche wohl nie ganz besiegbare Schwierigkeiten zu denken; es gibt noch mißlichere Übelstände, die sich einer umfassenden Aufnahme und Verbreitung auch nur der bedeutendsten Kunstdenkmäler in den Weg stellen. So stehen z. B. die Verlagsanstalten auch unter dem Druck der öffentlichen Meinung. Was die Handbücher für bedeutend erklären, das wird photographiert, mag auch nicht weit von dem gerühmten Stück ein viel wertvolleres liegen, das nur eben die Aufmerksamkeit noch nicht auf sich gezogen hat. Endlich begegnen wir Unterlassungssünden in der Veröffentlichung von Werken ersten Ranges, die schlechthin unbegreiflich bleiben, wenn wir nicht allerlei enge, örtlich bedingte Umstände und Rücksichten in Betracht ziehen. Jeder, der sich auf dem Gebiete der Kunst selbst die Pfade sucht, wird solche Fälle zu berichten wissen. So gibt es in einem deutschen Dome Malereien, deren überquellender Reichtum an Erfindung und Anmut auch den verwöhntesten Freund der italienischen Kunst in Entzückung versetzen würde, wenn sie ihm nur bekannt würden, und das berühmte Fresko Masaccios ist den meisten nur in einer erbärmlichen Photographie zugänglich gewesen, bis — doch davon soll eben noch weiter die Rede sein.

Nun liegt es auf der Hand, daß nicht nur der Kunstgelehrte, sondern überhaupt jeder, dem es darum zu thun ist, sich wirklich richtige Vorstellungen von einer Kunst, einem Stil, einem Meister zu bilden, darnach trachten muß, loszukommen von überlieferten Anschauungen, die auf einem zufällig begrenzten Denkmälerkreis beruhen. Wir wissen ja nur zu gut, wie die schiefen, oft ganz verkehrten Urteile, die aus einem Handbuch ins andre übergehen, oft nur darin wurzeln, daß wichtige Glieder der Entwicklungsreihe unbekannt geblieben sind. Man sage nicht, es sei ein ausschließlich wissenschaftliches Interesse, das da eine Änderung verlange. Jeder, der an einem bestimmten Meister Anteil nimmt, wird sehr bald fragen, was hat der Mann überhaupt gekonnt? Er wird jedes Werk des Meisters kennen zu lernen begehren, jedes wird ihm neue Freude und neuen Genuß bereiten, erst aus dem Ganzen erwächst dann der Maßstab und das Verständnis für das Einzelne. Vor allem aber streben wir doch nach einer richtigen Anschauung des Gesamtverlaufs; kein wichtiges Glied soll uns da fehlen.

Also uns allen ist daran gelegen, daß die Thätigkeit der großen Verlagsanstalten auf dem Gebiete der Photographie mannichfach ergänzt werde. Die Wünsche der Einzelnen, die tiefer dringen, die in entlegner Gegend oder wo es sei, ein seltnes, durch irgend ein Mißgeschick der Gesamtheit vorenthaltnes Werk aufspüren, müssen Berücksichtigung finden. Wollten wir da jedesmal warten, bis uns ein opferwilliger Unternehmer zu Hilfe käme, wir müßten oft lange und noch öfter vielleicht vergeblich warten. Aber es gibt noch einen andern Weg, und den hat schon eine beträchtliche Zahl von Kunstfreunden und Instituten eingeschlagen.

Im Oktober 1893 ist auf dem kunsthistorischen Kongreß in Nürnberg die Begründung einer „Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen“ beschlossen und alsbald auch ins Werk gesetzt worden. Diese Gesellschaft bezweckt, überall da ergänzend einzutreten, wo von andern Unternehmern zunächst nichts zu erwarten ist. Sie geht von der Voraussetzung aus, daß der feste Wille einer großen Vereinigung Vorurteile und Umständlichkeiten aller Art leichter überwindet, als der bescheidne Wunsch eines Einzelnen. Sie kann auch kostspielige Aufnahmen wagen, weil die gemeinsame Nachfrage vieler den nötigen Absatz sichert. Überdies arbeitet eine Gesellschaft mit beträchtlichem Vorteil, da sie durch günstige Zufälle (gelegentliche Reisen eines Mitglieds oder eines Fachphotographen) die Unkosten schwierigerer Aufnahmen mit bestreiten kann. Endlich wird auf diese Weise — und das sei noch besonders hervorgehoben — der glückliche Fund Einzelner rasch und mustergiltig Allen mitgeteilt.

Über die Organisation der Gesellschaft ist folgendes zu berichten. Die Leitung ist einem Ausschuß anvertraut der „zur Wahrung aller berechtigten Interessen immer aus einem Professor der Kunstgeschichte an Universitäten, einem Lehrer an technischen Hochschulen oder Kunstakademien und einem Museumsbeamten bestehen soll. Weitere Mitglieder, sowie technischer und finanzieller Beirat, können von dieser Dreizahl kooptiert werden.“ Die Namen Bayersdorfer, v. Lützow und Schmarsow bürgen dafür, daß die Gesellschaft von ihrer Leitung das beste erwarten darf.

Beabsichtigt ist zunächst eine doppelte Reihe von Veröffentlichungen; erstens „Jahrespublikationen, die gegen den festen Jahresbeitrag allen Mitgliedern zugesandt werden, zweitens außerordentliche Publikationen, die gegen einen ermäßigten Preis von den Mitgliedern erworben werden können. Die Jahrespublikationen bringen in erster Linie Denkmäler von anerkanntem Wert und allgemeiner Bedeutung; die außerordentlichen Publikationen wollen vorwiegend der Einzelforschung dienen.“ Das

Digitized by Google

kunsthistorische Institut der Universität Leipzig führt eine Desideratenliste für den Verwaltungsausschuß der Gesellschaft und nimmt Winke und Wünsche an, die bei der Thätigkeit des Ausschusses Berücksichtigung beanspruchen. Auch erteilt dieses Institut über alle Fragen, die die Gesellschaft betreffen, bereitwillig Auskunft.

Es bleibt noch ein Bedenken zu zerstreuen, das etwa gegen die Gesellschaft erhoben werden könnte. Da das Unternehmen von Kunstgelehrten ausgeht, auch von solchen geleitet wird, so liegt der Gedanke nahe, es möchten vorwiegend einseitige Fachinteressen bei der Thätigkeit der Gesellschaft ihre Rechnung finden, die Publikationen seien nur dazu da, die großen Photographiensammlungen der Kunstinstitute zu ergänzen u. dergl. Das ist eine überflüssige Besorgnis. Es ist noch so unendlich viel zu thun, um die Werke berühmter Meister vollständig zu veröffentlichen, daß an die Sterne dritter oder vierter Größe noch lange nicht gedacht werden kann. Aber auch die Scheidung der Publikationen in ordentliche und außerordentliche schließt schon das Überwiegen der nur historisch merkwürdigen Blätter in den Jahrespublikationen aus. Endlich hat jedes Mitglied das Recht, seine Wünsche geltend zu machen.

Wenn so die Gesellschaft schon nach ihren Absichten unser reges Interesse fordert, so wird die erste Jahrespublikation, die in diesen Tagen ausgegeben wird, auch den Bedenklichsten von der Bedeutung des Unternehmens überzeugen. Da finden wir Meister wie Dürer (mit vier Bildern!) und Holbein, v. Eyck, Bouts, Scorel, Masaccio und Giorgione vertreten. Auch die erste außerordentliche Publikation dürfte zahlreiche Freunde finden: sie bringt eine stattliche Reihe von Aufnahmen nordischer Backsteinbauten. Wir glauben, diese Bilder werden besser als viele Worte geeignet sein, für die Gesellschaft zu werben.

Die Zahl der Mitglieder der Gesellschaft ist zwar schon recht stattlich. Aber es drängt sich doch der Wunsch auf, daß es ihr gelingen möchte, alle zu sammeln, die der Kunst ein mehr als flüchtiges Interesse entgegenbringen. Nicht nur Anregung und Genuß überallhin zu verbreiten, ist das Unternehmen begonnen worden, es soll auch ein Band abgeben, die Lehrer der Kunstgeschichte an wissenschaftlichen Anstalten wie die Leiter und Beamten der Kunstsammlungen, ja schließlich alle zusammenzuhalten, die den Wert einer Vertiefung in die Werke der bildenden Kunst für unsere gesamte geistige Kultur zu würdigen wissen. Bis jetzt ist kaum unter den erstern eine Verständigung über Ziele und Wege der Arbeit erreicht worden, geschweige daß weitere Kreise an dieser Arbeit verständnisvollen Anteil nähmen. Und doch wäre ein Zusammengehen aller recht notwendig. Denn es liegt noch ein langer Weg vor uns, bis der neuern Kunst die Stelle im geistigen Leben unsers Volkes erobert sein wird, die ihr gebührt. Noch immer steht die Kunstgeschichte hinter ihren ältern Schwestern Archäologie und Geschichte weit zurück. Lange haben diese ausschließlich den Staat und die öffentliche Meinung für sich gehabt, sodaß Sammlungen und Institute, wissenschaftliche Arbeit und große Veröffentlichungen nur für sie ins Leben gerufen und gefördert wurden. Heute wissen wir, daß die neuere Kunst nicht länger mehr aus dem Kreise der erziehenden und bildenden Mächte ausgeschlossen werden darf. Wenn nun auch in den letzten Jahrzehnten allerlei geschehen ist, das Stiefkind unsrer Bildung zur Geltung zu bringen, viel, sehr viel bleibt noch zu thun übrig. Darum wäre es mit der größten Freude zu begrüßen, wenn die „Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen“ allmählich ein Vereinigungspunkt würde für alle Freunde und Erforscher des Kunstgebiets, ihnen selbst Mut und Selbstvertrauen zu stärken, den Draußenstehenden Achtung und Anteil abzunötigen und uns allen schließlich zu bringen, was uns not thut: ein tiefer begründetes Verhältnis — nicht zur Kunstgeschichte, aber zur Kunst!

• Kunstliteratur.

Geschichte des Kupferstichs. Von Hans Wolfgang Singer. (Magdeburg und Leipzig, Walter Niemann. Mk. 6. —)

Der Verfasser, Direktorialassistent am kgl. Kupferstichkabinette zu Dresden, hat mit seiner Geschichte des Kupferstichs ein brauchbares Werk geschaffen, das wohl geeignet ist, das Verständnis für den Kupferstich zu fördern und in weitere Kreise zu tragen. Das Wort Kupferstich ist hier im weitesten Sinne genommen; die Darlegung umfaßt alle Techniken künstlerischer Vervielfältigung, die sich der Kupferplatte bedienen: also den eigentlichen Kupferstich, die Radierung, die Schabkunst, den Farbendruck u. s. w. Der Stoff ist nach den Jahrhunderten angeordnet; die fünf Zeiträume vom 15. bis zum 18. Jahrhundert sind in ansprechender Weise sachlich gekennzeichnet als: die Anfänge der Kunst, Kupferstich, Radierung, die übrigen Techniken, Nachzügler und Neuerer. Vortrefflich, klar und anschaulich sind die technischen Erklärungen in dem Buche, die für Leser mit keinerlei Vorkenntnissen berechnet sind. In der Geschichte des Kupferstichs ist der Verfasser durchaus bewandert; alle die Irrtümer, die sich in älteren gleichartigen Darstellungen finden, sind vermieden; die ergebnisreichen neueren Forschungen insbesondere von Max Lehrs, dem das Buch gewidmet ist, sind durchweg berücksichtigt. Auch die Urteile des Verfassers über den künstlerischen Wert der älteren Kupferstiche sind besonnen. Wir begegnen nicht der bei Sammlern so häufigen Verhimmelung von unvollkommenen Kunstleistungen, die nur kunst- oder kulturgeschichtlichen Wert haben. Nicht sehr einverstanden sind wir mit einigen Auslassungen Singers allgemeinerer Art. Eine einseitige Behauptung scheint es uns z. B., daß Feuerbach und Böcklin in ihren Werken von einem Farbengefühl ausgingen; von einem solchen allein mag allenfalls Whistler in seinen Farbenstudien ausgehen, nicht aber tun es jene beiden deutschen Künstler, die immer aus einer vollen großen Anschauung heraus schaffen. Gefährlich sind derlei Behauptungen, weil sie in den Köpfen der Laien Unheil anrichten und Unverständige in ihren wegwerfenden Urteilen befestigen. Fälschlich giebt u. A. der Verfasser unseren öffentlichen Sammlungen Schuld, daß sie das Bedürfnis für eigenen Kunstbesitz vernichtet hätten, womit auch größtenteils das Verständnis für Kunst geschwunden sei. Es ist in den letzten Jahren oft genug dargelegt worden, z. B. von Konrad Lange, daß der Verstandeskultus in Schule und Wissenschaft, wie ihn die vorletzte Generation betrieben hat, den Niedergang des Kunstsinnes verschuldet hat. Daß dieser gegenwärtig gering ist, wer wollte es leugnen? Aber die Staatsgalerien tragen daran keine Schuld, sondern nur der Staat, der wohl in den Kunstakademien Künstler züchtet, in den Schulen aber nicht den Kunstsinn pflegt und das Zeichnen- und Sehenlernen in so erbärmlicher Weise vernachlässigt. Allerdings sehen viele Leute die Staatsgalerien als ein bequemes Mittel an, um ihren mangelnden Kunstsinn zu beschönigen. Der

Digitized by Google

Staat thue schon genug für die Kunst, heißt es, der einzelne vermöge oder brauche da nichts zu thun. Aber nicht entfernt sind wir der Ansicht, daß die öffentlichen Galerien jetzt schon Gemeingut seien, wie es Singer anzunehmen scheint. So lange sie nicht täglich von früh 8 bis Abends 10 Uhr ohne alles Eintrittsgeld geöffnet sind, ist davon keine Rede. Man muß nur z. B. in der Dresdner Galerie in den drei Stunden von 11—2 Uhr des Sonntags die Überfüllung, das Gedränge, die entsetzliche Luft miterlebt haben, um ein Grauen vor dieser homöopathischen Gabe Volkskunst zu empfinden. Da ist keine Rede davon, daß das Volk die öffentlichen Kunstschätze sich auch wirklich zu eigen machen und daß „der Stolz des Besitztums zu einer intimen Vertraulichkeit mit dem Kunstgegenstand" auch nur führen könne. Also nicht die Galerien vernichten den Kunstsinn, sondern der mangelnde Kunstsinn verhindert den Besuch der Galerien. Die meisten von den Mitbesitzern der öffentlichen Kunstschätze haben nicht das Bedürfnis, sie zu genießen, sie durch immer wiederholten Genuß für sich zu erwerben: der Staat empfindet nicht die Verpflichtung, die öffentlichen Kunstschätze auch wirklich öffentlich zugänglich zu machen. So liegt die Sache. — Endlich können wir die Verachtung Singers gegenüber der Photographie durchaus nicht teilen. Er meint, die Photographie verhalte sich zum Kunstwerk, etwa wie ein mit einem Gedicht bedrucktes Stück Papier zu dem geistigen Inhalte des Gedichts selber; die Photographie könne gar kein Gegenstand des Kunstgenusses sein, sondern nur ein Hilfsmittel der Erinnerung. Das ist denn doch eine starke Übertreibung. Die Braunschen Nachbildungen von Raffaelischen, Dürerischen und sonstigen Handzeichnungen sind so gelungen, daß der Laie sie dann und wann kaum von den Originalen unterscheiden, daß er aber jedenfalls immer das beste und wichtigste der Originale in ihnen wiederfinden kann. Eine Photographie der Milletschen Schäferin, die gerahmt in meinem Zimmer hängt, gewährt mir dauernd einen hohen künstlerischen Genuß, der kein Erinnerungsgenuß sein kann, da ich das Original gar nicht gesehen habe. Bei gewisser Beleuchtung wirkt diese vorzügliche Photographie geradezu farbig, und ich bin der Ansicht, daß ich dabei allerdings etwas von dem inneren Gehalt des Milletschen Kunstwerks genießend aufnehme. Selbstverständlich schädigen schlechte Photographien den Kunstsinn, aber welcher Kulturfortschritt wirkt nicht nach irgend welcher Seite schädigend? Ich möchte im Gegenteil behaupten: eine gute Photographie ist besser und gewährt mehr Kunstgenuß als ein schlechter Abdruck einer Radierung. Gute Abdrücke von Radierungen sind aber bekanntlich so teuer, daß sie für den Mittelstand unerschwinglich sind. Freuen wir uns aber, daß die Photographie den Kunstsinn in weitere Kreise zu tragen fähig ist und sorgen wir, anstatt sie zu bekämpfen, ohne Zögern weiter dafür, daß der Kunstsinn im ganzen sich hebe und schlechte Photographien ebenso unmöglich mache wie schlechte Kupferstiche und Radierungen. — Wir wollen durch diese Bemerkungen den Wert des Singerschen Buches nicht herabsetzen. Es ist in seinem geschichtlichen und technischen Teil wie gesagt sehr gut und besser als die übrigen gemeinverständlichen Darlegungen der Geschichte des Kupferstichs. Die zahlreichen Abbildungen des Buches sind wohl ausgewählt — aber in der Wiedergabe meist nicht genügend.

Paul Schumann.

Vermischtes.

Bauernkunst. (Schluß.)

Im Gegensatz zu den alten Domen unserer Städte ist die Kirchenbaukunst des Landes bei einfacheren Formen geblieben, die noch von der Bedürfnislosigkeit der ältesten Zeiten erzählen. Es ist daher nicht gut, wenn man bei Neubauten über die Bedürfnisse einer Dorfkirche hinausgeht und nach dem Vorbilde der Stadtarchitektur baut. Sobald in solchem Hause der große Raum die wenigen Zuhörer erdrückt, ist die Andacht gestört. Der Landmann will bei seinen Nachbarn sitzen, den Prediger, die Bilder, Alles deutlich sehen können. Selbst die großen, aus anderen Gründen erbauten und noch vorhandenen Dome, wie die ehemalige Klosterkirche zu Jericho in der Altmark oder der Dom in dem heutigen Flecken Bardowiek haben unter diesen Umständen etwas Tragisches an sich. Wie verlorene Posten recken sie sich empor, als wollten sie nach den Zuhörern ausschauen, die zu ihnen passen. Sie haben aber wenigstens den Vorzug, daß ihre Kunstformen nicht fremd in ihrer Umgebung sind.

Der Bauer verlangt von seinem Gotteshause, daß es inmitten grüner Bäume stehe, und daß eine Mauer den geheiligten Ort umgebe, die das Heiligtum schon äußerlich als etwas Geweihtes, dem Tagesgetriebe Entrücktes hervorhebt. Das Zufahrtsthor ist dementsprechend häufig monumental errichtet, hinter ihm lugen die oft kunstvollen Kreuze der Gräber hervor. Man vergleiche nun mit der stillen Ruhe eines solchen deutschen Friedhofs, der unter üppigem Grün die Reste der Verstorbenen bettet, die stolze lärmende Paradearchitektur, die vielen steinernen Klageweiber der Romanen, die den Père Lachaise, die campi santi in Mailand, Genua, Rom, Neapel und selbst in Dörfern erfüllen.

Wie die Kehrseite in der modernen Kunst gerade der Mangel jeder Rücksicht auf das Volkstümliche ist, so zeigt sich dies besonders in den Kirchen. Es ist doch eine eigene Sache um die Volksseele. Unbekümmert um die Ergebnisse der Wissenschaft bildet sie sich ihre Welt für sich; sie hat ihre eigene Schönheitsempfindung, die selten mit der Katheder-weisheit der Aesthetik übereinstimmt, die aber darum nicht weniger Recht auf Beachtung hat. Nicht ungestraft läßt sie sich übersehen; sie rächt sich dadurch, daß ihr das Verständnis für die Erfolge der Wissenschaft abgeht. Letztere hat nicht vermocht, tief eingewurzelte Anschauungen auszurotten. Dem Volk ist Roland noch immer der kühne Heldenjüngling, der Europa durch seinen Opfertod von heidnischer Unterdrückung rettete, nicht aber jener Raufbold, den die Geschichtsforschung aus ihm gemacht hat. Die kraftvoll-demütige Gestalt Tells, welche uns Schiller geschenkt hat, wird ewig im Volksbewußtsein weiterleben, wenn auch die Wissenschaft sein Dasein in Frage stellt. Auch die kirchlichen Neuschöpfungen der letzten Jahre sind der Volksseele fremd, denn sie sind kühl und abweisend und ungemein dürftig. Die Wissenschaft und der Verstand haben sie gemeinsam erzeugt; aus dem malerischen Innern, in dem fast jedes Stück für die Gemeindemitglieder seine Geschichte haben sollte, ist in den meisten Fällen eine vornehm-nüchterne Halle geworden, die den Mann aus dem Volke kalt läßt, weil er ihre Schönheit nicht zu empfinden vermag. Die Poesie des Alten, Herkömmlichen ist verschwunden; an ihre Stelle ist das Saubere und Geleckte getreten, das dem Malerischen geradezu entgegenwirkt.

Digitized by Google

Beklagenswert ist es, daß Unverstand und Neuerungswut auch ohne zwingenden Grund das Innere der Kirchen in diesem Sinne ernüchtern möchten. Die Kirche ist ein Gemeindehaus; in ihm finden sich die besten Interessen der Gemeindemitglieder zusammen. Darum ist es um so mehr zu bedauern, daß hier und dort schon Alles daraus verbannt ist, was die Einzelnen mit einem Gefühl warmer Anhänglichkeit erfüllen kann. Verschwunden sind zum Teil die altertümlichen Stühle, die in ihrer urwüchsigen Derbheit doch so treuherzig ausschauten, verschwunden die reichen, oft so naiven Wandmalereien, die „altmodischen" Kirchengeräte und Alles, was nicht mit dem Gemäuer fest verbunden war. In dunklen Ecken und Böden faulen die Reste, die aus „katholischer" Zeit noch in protestantischen Gegenden vorhanden waren; selbst die Totenkronen mit ihrem flatternden Bänderschmuck werden jetzt unbarmherzig entfernt oder gar nicht erst eingelassen, denn sie sind „häßliche Staubfänger". Nichts ist geblieben, was den Lebenden mit dem Toten, die Gegenwart mit der Vergangenheit verbindet.

Es gibt noch Gemeinden, bei denen die Kirche die steinerne Chronik ist, welche den Enkeln die Leiden und die Freuden, die Not und die glücklichen Tage der Vorzeit erzählt, welche von dem segensreichen Wirken längst heimgegangener Patrone oder ausgezeichneter Söhne der Gemeinde spricht. Hier sind die gestifteten Kelche, Leuchter, Kruzifixe, Bilder u. s. w., die eroberten Fahnen, dort stehen oder liegen die alten Grabsteine, um die die Sage oftmals ihre geheimnisvollen Fäden gesponnen hat und so ein unsichtbares aber inniges Band zwischen Einst und Jetzt schlingt — das alles will man eintauschen gegen die Langeweile, die Nüchternheit und die erkältende Gleichgiltigkeit der modernen Industrieerzeugnisse.

Die steinernen Grabzeichen älterer Geschlechter wandern hinaus auf den Platz, wo sie dem Gespötte der Dorfjugend preisgegeben sind, oder sie werden als brauchbares Material zum Aufbau einer Mauer benutzt, die Wände mit geraden Linien bemalt, die Emporen getüncht und „lackirt", und der Estrich zementiert; die Geräte und die Altarfiguren wandern in ein Museum, wenn sie nicht ein Trödler kauft. Keine Blume winkt dem Besucher freundlich entgegen; überall herrscht Öde und Langeweile, der „kalte graue Wintergast". Und das trägt dazu bei, daß der Besuch schwächer und schwächer wird, daß die Anhänglichkeit an Heimat und Gemeinde immer mehr abnimmt.

Im Vorstehenden habe ich der Bauernkunst immer die Zerrbilder der modernen Industriekunst entgegengestellt, um den Gegner deutlich zu zeichnen, dem sie zu erliegen droht. Es kann kaum noch bezweifelt werden, daß die letztere nicht geeignet ist, die Grundlage für eine Weiterbildung im deutschen Sinn abzugeben. Das Formal-Schöne derselben hat nur steife Monotonie und — als entgegengesetzte Wirkung — den Naturalismus hervorgebracht. Einmal nur war man der richtigen Quelle nahe, als man in den Jahren der Romantik sich dem Wesen der Vorfahren wieder zu nähern suchte; aber man blieb auch hier in den Schranken des historischen Stilbegriffs, und so verschwand die Hoffnung auf Änderung, wie eine Regenwolke in schwüler Zeit, ohne die gewünschte Erfrischung zu bringen. Neuerdings gewinnt die Vorliebe für den malerischen Romantismus wieder Boden. Im westlichen Berlin sind ganze Straßen entstanden, die uns wie Bilder aus Alt-Nürnberg anmuten. Vielleicht bereitet sich jetzt der Umschwung vor, der, anstatt fremden Idealen nachzujagen, sich zur eigenen Deutschwürde zurücksehnt. Versuchen wir es einmal, die Bauernkunst weiter zu entwickeln — am Ende gelingt es uns doch, mit Besserem, als dem Kulturschutt anderer Völker zu bauen. In diesem Sinne „Gut Heil!"

Sprechsaal.

Freie Rythmen betreffend.*

Am Schluß der Besprechung meiner Gedichte in Heft 20 des Kunstwarts wird Goethes „Prometheus" den „Nordseebildern" Heines bezüglich der Form in einer Weise gegenübergestellt, daß es fast scheint, als sollte er den letzteren ihre Daseinsberechtigung abstreiten. Da sich der Angriff des betreffenden Herrn Kritikers auf alle Erzeugnisse zu erstrecken scheint, die freie Rythmen in Art der Heineschen sind, halte ich bei der Häufigkeit solcher Werke eine kurze Auseinandersetzung darüber für geboten.

Das Goethesche Lied ist eine Hymne. Hier haben in der Brust eines gewaltigen Menschen heiße Wünsche, trotzige Leidenschaften, wilde und hohe Gedanken in machtvollem Kampfe mit einander getobt und gerungen, bis alle diese gährenden Elemente eins an das andere sich schließend und zusammenwachsend zu einer Harmonie in ihrer Gesamtheit wurden. Die in den inneren Kämpfen eines Menschen verborgene Poesie hat sich hier zu einem ungemein starken, klingenden, tönenden Gebilde verdichtet. Alle Einzelregungen sind so durchpulst und getragen von einer Stimmung, daß sie unwiderstehlich trotz aller eigenen Bewegungsfreiheit geführt werden und das Gefüge der Harmonie weder durchbrechen wollen noch können.

Ganz anders ist es mit Heines Nordseebildern. Ihr ganzes Wesen liegt auf anderem Gebiet. Um in grobem, aber deutlichem Bild zu reden: sie ziehen nicht die Poesie als einen Extrakt aus dem Leben, sondern sie schmiegen sich dem Leben an; aber, indem sie den in der Prosa liegenden Rhythmus leise betonen, stärker hervorheben, verdichten sie so die Rede doch auch zum Gedicht. Ein eigner Reiz liegt bei diesem Verfahren darin, daß die Verse dahinfließen, scheinbar eine Prosa, während sich doch das Wehen eines anderen, höheren Geistes still darin bemerklich macht.

Ich will einmal, um mich verständlich zu machen, eins der Nordseebilder Heines betrachten.

*) Die nachfolgenden Bemerkungen nehmen eine Besprechung zum Ausgangspunkte, die über ein Buch des Herrn Verfassers im Kunstwart erschienen ist, aber sie behandeln nicht die Beurteilung dieses Buches selber. Wir möchten das betonen, damit nicht die Auffassung entstehe, wir brächten Antikritiken. Übrigens würde sich der Herr Verfasser mit seinem Kritiker sachlich leicht verständigen, denn dieser hat wohl vor allem betonen wollen, daß freie Rhythmen noch lange keine Hymnen sind und daß die übertrieben häufige Pflege freier Rythmen nach Art der Heineschen Nordseebilder Gefahren für die Entwicklung des Gefühls für Sprachrhythmus mit sich bringt. Er würde aber der Mehrzahl der lesenswerten Sätze Webers wohl ohne Weiteres beistimmen, obgleich er nicht zu den rückhaltlosen Bewunderern der Heineschen Nordseebilder gehört. Kw.-L.

Digitized by Google

„An die bretterne Schiffswand, wo mein träumendes Haupt liegt, branden die Wellen, die wilden Wellen".

Nun, das ist Prosa, wenn es ein gewöhnlicher Mensch sagt. Vor dem Auge des Dichters aber erstehen die Bilder, die in dieser Prosa verborgen liegen, in voller plastischer Klarheit und lebendiger Schönheit, und er sagt:

An die bretterne Schiffswand,
Wo mein träumendes Haupt liegt,
Branden die Wellen, die wilden Wellen.

Ich meine, es muß doch deutlich zu fühlen sein, wie durch die Trennung der Sätze jedes einzelne Bild bedeutsam hervorgehoben und zur Anschauung gebracht wird, wie durch die Trennung jeder einzelne Satz seine besondere Betonung erhält und leise zu klingen beginnt.

Weiter:

„Sie rauschen und murmeln mir heimlich ins Ohr: Betörter Geselle! Dein Arm ist kurz, und der Himmel ist weit."

Wie anders:

Sie rauschen und murmeln
Mir heimlich in's Ohr;
Betörter Geselle!
Dein Arm ist kurz, und der Himmel ist weit.

Fühlt man da nicht den heftigeren Anschlag einer einzelnen Woge: „Betörter Geselle!" — und kurze Stille, und sie murmeln weiter in ihrem ruhlosen Wellengemurmel:

Dein Arm ist kurz, und der Himmel ist weit.

Freilich sollten auch diese leichter gefügten Gebilde von einer einheitlichen Stimmung umflossen sein, nur wird sie der Natur der Sache gemäß nicht so stark, nicht so mit sich fortreißend auftreten wie bei Goethes Gedicht, sondern mehr wie ein leichter Duft über dem Ganzen liegen.

Aber ich muß sogar noch einen Schritt weiter gehen und erklären, daß mir selbst freie Rythmen berechtigt erscheinen, die an vielen Stellen nicht einmal mehr den versteckten Rythmus energischer hervorheben, sondern einfach die gehobene Rede zerlegen und die Sprache in einem der sinnlichen Empfindung gefälligen Takte bewegen. Ich will hier an Detlev von Liliencrons „Ich war so glücklich" (Heidebilder S. 43) erinnern. Der Inhalt, ein realistisch geschildeter Sonntagsausflug mit einem hübschen Kinde läßt sich wohl so, wie ihn der Verfasser empfunden, mit all den kleinen lieben, charakteristischen Einzelheiten kaum in festen gebundenen Versen darstellen; es ist so viel traute Wirklichkeit darin, die sich eigensinnig gegen jedes Krystallisieren wehrt. Anderseits ist der Vorgang zu freudig, zu anmutig für Prosa empfunden. Unwillkürlich verfällt der Dichter in eine rhytmische Behandlung, betont die liebsten Einzelheiten, hebt sie heraus in kurzen, oft einzelstehenden Worten, fällt wieder in längeren Vers zurück, läßt sich hin und wieder gehen, stockt auch wohl einmal an äußerem Hindernis im Fluß. Es ist oft versifizierte Prosa, ganz recht! Aber wer wollte dem Dichter diese leichte und anmutig spielende Thätigkeit verargen! Und deckt sich im Grunde nicht auch hier die Form mit dem Inhalt, der leicht verdichtet, gedichtet leicht über das Gewöhnliche emporgehoben wird?

Den Eindruck von etwas Schlechtem, Mißlungenem würde ich nur dann erhalten, wenn der Inhalt mit dem loseren Gefüge im Widerspruch stünde, wenn weihevolle, starke Stimmungen, der Inhalt einer Hymne, vom Dichter nicht energisch genug festgehalten werden könnten und ihm haltlos in willkürlichen Versen entglitten.

Sonst aber wollen wir doch ebensowenig den freieren Rhythmen wie dem Knittelvers ihr Dasein verwehren.

Schrecklich freilich sind und sollen damit nicht entschuldigt werden klappernde, eintönige Machwerke, denen ein Rhythmus nur aufgestülpt worden ist, weil ihre Verfasser keine anständige Prosa schreiben konnten.

Vor solchen Sachen behüte uns der Himmel und bessere uns, wenn wir selber solche Sünder sein sollten.

L. Weber.

Inhalt: **Zum Sedantage.** — **Rundschau.** Dichtung: Schöne Literatur. Über Rezitation. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen. Kunstliteratur. — Vermischtes: Bauernkunst (Schluß). — **Sprechsaal.** Freie Rythmen betreffend.

Den verehrl. Redaktionen

zu geneigter Beachtung.

Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellenangabe zur Bedingung machen.

Redaktion und Verlag des Kunstwart.

Kunstwart-Anzeiger.

H. Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etabliert 1869.)

Die Mosaikwerkstätte in Innsbruck empfiehlt sich für Monumental-Arbeiten: für Kirchen, Facaden, Grabmonumente etc. Preiscourante für solche, sowie für Mosaik-Schmuckgegenstände stehen jederzeit zur Verfügung.
Ergebenst
22) **Albert Neuhauser.**

Digitized by Google

München 1895. — K. Hof- und National-Theater.

Aufführungen RICHARD WAGNER'scher Werke.

Vom 8. August bis 27. September.

Die Feen	Rienzi	Der fliegende Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Der Ring des Nibelungen 2 mal.				Tristan und Isolde	Die Meistersinger von Nürnberg
2 mal.	2 mal.	2 mal.	2 mal.	2 mal.	Das Rheingold	Die Walküre	Siegfried	Die Götterdämmerung	3 mal.	3 mal
8. Aug.	9. Aug.	11. August	13. August	15. August	17. August	18. August	20. August	22. August	25. August	27. August
8. Sept.	9. Sept.	11. September	13. Septemb.	15. Septemb.	17. Septemb.	18. Septemb.	20. Septemb.	22. September	29. August 25. September	1. Septemb. 27. Septemb.

Preise der Plätze:

Ein Parketsitz 1. bis 7. Reihe	M. 12	Ein Rückplatz in den Balkonlogen	M. 10	Ein numer. Vorderplatz im III. Rang	M. 6
„ „ 8. „ 14. „	„ 10	„ numer. Vorderplatz im I. Rang	„ 15	„ Rückplatz im III. Rang	„ 4
„ numer. Balkonsitz (I. Reihe)	„ 20	„ Rückplatz im I. Rang	„ 10	Parket-Stehplatz	„ 9
„ „ „ (II. „)	„ 15	„ numer. Vorderplatz im II. Rang	„ 10	Parterre-Stehplatz	„ 3
„ „ Vorderpl. i. d. Balkonlog.	„ 15	„ Rückplatz im II. Rang	„ 6	Galerie	„ 2

Eintrittskarten sind an der Tageskasse zu haben.

Für auswärtige Bestellungen ist der Geldbetrag einschliesslich einer Vorverkaufsgebühr von 30 Pf. für jeden Platz an die K. Hoftheater-Tageskasse franko einzusenden.

Während der Monate August und September gelangt neben den obengenannten Richard Wagnerschen Werken noch die Mozartsche Oper: **Figaros Hochzeit** *in neuer Inszenierung und Ausstattung im K. Residenztheater an den nachstehenden Tagen zur Aufführung: Mittwoch 7., Samstag 24. August, Montag 2., Samstag 7., Dienstag 10. und Samstag 28. September.*

Kgl. Hoftheater-Intendanz. **Ernst Possart.**

Briefe an eine Mutter. Von **Dr. Ewald Haufe.** **2.** verbess. u. vermehrte Aufl. **M. 3.50**, eleg. geb. M. 5.—

Inhalt: Wissen. Bildung. Vorbedingungen für Familienleben. Die Mutter als Kindergärtnerin. Die Familie als Kindergarten. Der Kardinalpunkt in der Erziehung. Die Erziehung zur Individualität. Die körperliche Erziehung. Die Natur. Die religiöse Erziehung. Die Muttersprache. Über Jugendspiele. Einheit und Konsequenz. Die Sonntagsfeier. Die Erziehung zur Wahrheit. Die Kunst. Die Sinnlichkeit. Die Pflege praktischer Beschäftigungen. Das Kindermädchen. Die Macht des Beispiels. Das Gouvernantenwesen. Über die Selbständigkeit. Über sog. Äußerlichkeiten. Fremdsprachliche Bildung. Die Humanität. Die erziehlichen Hilfsmittel. Strafe und Lob. Das Erzählen. Das Vorlesen. Über das Fragen. Belehrung und Unterhaltung. Die gemeinsame Erziehung von Knaben und Mädchen. Der Luxus. Die Jugendlektüre. Über nützliche und bildende Dinge. Das Pensionswesen. Unsere Schülerpensionen. Die Mädchenerziehung. Die Mädchenschulen. Kinderreisen. Das Familien- und Kindermuseum. Was soll unser Knabe werden? Die Zukunft der Mädchen. Die Sorgen für das materielle Wohl. Über Ferienkolonien, Schulsanatorien und Knabenhorte. Über Furcht und Liebe. Schlußwort. (98

Jede Mutter, der das Wohl ihrer Kinder am Herzen liegt, darf diese **Briefe** nicht ungelesen lassen.

„Eine gute Rathschläge zur Kindererziehung enthaltende, von ideal-sittlichem Geiste getragene Schrift." Kölnische Zeitung.

Verlag: **Gustav Moldenhauer** in **Elbing** und **Leipzig.**

Soeben gelangte zur Ausgabe

Adressbuch

von

bildenden Künstlern

der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Bothe**

Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey

Kunstwart-Verlag, München.

(96

Preisausschreiben.

Der Verein zur **Förderung Dresdens und des Fremdenverkehrs** wünscht für seine Preisausschreibungen

Entwürfe für Ehrentäfelchen (Plaketten)

zu erwerben, die in Silber, Bronze und Zinn ausgeführt werden können. Er fordert daher die hiesigen Künstler auf, ihn in seinen Bestrebungen zu unterstützen und solche Entwürfe in der **Geschäftsstelle des Vereins** unverzüglich (Seestraße 21, II) abzuliefern. Der Verein setzt drei Preise von 250, 150 und 100 M. aus. Die Entwürfe der preisgekrönten Bewerber sollen für diese Preise zur Ausführung und Vervielfältigung in das Eigentum des Vereins übergehen. Die Wahl der Darstellung auf den Ehrentäfelchen bleibt den Bewerbern überlassen, doch wird gewünscht, daß sich die Entwürfe im Styl an die modernen französischen Ehrentäfelchen von Roty u. a., deren das hiesige Albertinum eine Reihe besitzt, anlehnen. Preisrichter werden die Mitglieder des Kunstausschusses des unterzeichneten Vereins sein. Dieser hofft, daß die hiesigen Künstler sich im Hinblick auf die gemeinnützigen Zwecke des Vereins recht zahlreich an dieser Preisbewerbung beteiligen werden.

Dresden, den 15. Juli 1895.

Der Verein zur Förderung Dresdens und des Fremdenverkehrs.

Stellv. Vors. Dr. med. **Ritter.**

Der Kunst-Ausschuß.

Stellv. Vors. Dr. **Paul Schumann.** (92

Relief-Landkarten

aller Länder und Größen, **unzerbrechlich, leicht,** in genauester kunstvollster Ausführung. Reichhaltiger Katalog gratis.

L. Deichmann,
Geographische Anstalt.
Cassel.

19)

Klein & Volbert.

Lithographische Kunstanstalt.

Heßstraße 58. **München** Heßstraße 58.

Wir übernehmen die vollständige Herstellung aller lithographischen Arbeiten, sei es in feinster Chromolithographie, wie auch in allen vorkommenden Mercantil- und Autographiearbeiten, ferner von Beilagen zu Werken und Zeitschriften, Landkarten, Plänen, Diplomen, Plakaten, Adreß- und Visitenkarten und sind in Folge unserer umfassenden Fachkenntnisse und praktischen Erfahrungen stets in der Lage selbst weitgehenden Ansprüchen an gediegene und tadellose Ausführung bei schneller Lieferung und billigen Preisen entsprechen zu können.

(38

Digitized by Google

SECESSION 1895

Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.

GROSSE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—. Abonnementshefte
a) mit 20 Koupons, giltig für beide Ausstellungen M. 15.—,
b) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—.

Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

87

Akademische

Kunstausstellung

Dresden, Brühl'sche Terrasse

1. September bis 31. Oktober.

Geöffnet von 9—5, Sonntags von 11—5 Uhr.

(99

1794

GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

Schutz Marke

FLÜGEL

PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN Neuerweg 40

KÖLN A. RH. Neumarkt 1a.

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Die

Prinzipien des Erfolgs

in der Literatur.

Von **George Henry Lewes.**

Deutsch von **Georg Fuhr.**

Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler ꝛc. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"

Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger

Gustav Moldenbauer

in Elbing und Leipzig.

(90

Neuer **Photographischer Kunstkatalog: Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen**, gratis und franko von **G. Brogi**, 1 Via Tornabuoni, **Florenz.**

Geschenk-Bücher etc.

zu Spottpreisen!

Verlangen Sie Verzeichnisse gratis von **Gustav Moldenhauer, Elbing**, Brandenburgerstr. 16. (91

Tüchtige Zeichner

für ein **humoristisches** Blatt gesucht. Offerten unter Nr. 97 an die Exped. d. Kunstwart.

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt

H. Meyer Nwe

Lederhandlung, Braunschweig.

K. M. SEIFERT

DRESDEN, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Ständerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände f. Zimmerschmuck u. tägl. Gebrauch.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München, Finkenstraße 2, Eingang Wittelsbacherplatz.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Verlagsbuchhandlung Wilhelm Friedrich, Leipzig, bei.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

24. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bestellpreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 8. Jahrg.

Der Landschaftssinn.

Er gab früher eine Theorie, welche die merkwürdige Erscheinung, daß die Südländer so wenig Sinn für Natur hätten und die Nordländer so viel, daher ableitete, daß der Südländer die Natur habe, also nicht zu suchen brauche, also nicht zu schätzen wisse. Durch die Entwicklung unserer modernen Kunst ist diese Theorie widerlegt worden. Erstens hat man entdeckt, daß selbst die norddeutsche Tiefebene gar keine so üble Natur ist, daß nur die Menschen bisher fehlten, diese Natur zu verstehen, und zweitens hat das Volk, das die prächtigsten Landschaften vor Augen hat, einen Natursinn entwickelt, wie er bis jetzt in der Geschichte dieser Empfindung noch nicht übertroffen ist: das skandinavische. Nicht daß man die Natur zu suchen hat, macht den Landschaftssinn — denn die Natur ist überall da und man braucht sie nicht zu suchen, sondern das Klima, in dem der Mensch lebt, stärkt oder schwächt den Naturgenuß. Es stärkt ihn, wenn es dem Wechsel unterworfen ist, und es schwächt ihn, wenn es zur Beständigkeit neigt. Der Mensch ist unter allen Bedingungen ein starkes Gewohnheitstier, und er braucht Wechsel und Schattierung, um empfindungsfähig zu bleiben. Er muß sich vom Winter zum Sommer, vom Dunkel zur Sonne sehnen, um beides genießen zu können. Er genießt ja niemals im Besitz — so hat ihn Gott erschaffen — sondern nur in der Sehnsucht. Den Sommer genießt er wahrhaft erst im Winter, das Gebirge wahrhaft erst in der Ebene. Das klingt vielleicht etwas paradox, aber man wird den wahren Kern mir bestätigen. Niemals hat sich ein Mensch in den tiefsten Alpen so glücklich gefühlt, als ihn vorher die Erwartung und nachher die Erinnerung glücklich machte. So ist es mit dem Klima. Im Süden, wo man kaum fühlt, wann der Lenz kommt, und wo der Winter nur eine Abart des Sommers ist, stumpft sich die Sehnsucht ab; im Norden, wo der Mensch durch die Witterung, die Temperaturen, die Jahreszeiten aufgerüttelt wird, muß er lieben, was ihm stündlich geschmälert oder gewechselt werden kann. In der Kunst Neapels und Roms hat die Landschaft nie eine Rolle gespielt, der leidenschaftliche Mensch scheint ihnen dort wichtiger. Im Norden Italiens blüht der Landschaftssinn schon eher, Segantini ist einer der intimsten Naturbeobachter. Je weiter nach Norden, desto bedeutsamer wird er. Die englische und schottische Kunst ist fast darauf gegründet. Die Skandinavier haben ein ebenso feines Organ für die Psychologie der Landschaft, wie sie es für die Psychologie des Menschen haben. Wer hat jemals schon solche Intimitäten aus dem Weben der Natur gehört, wie wir sie von Hamsun und seinem „Pan“ vernehmen? Da wird das Zittern eines Gräschens zur Offenbarung, und das winterliche Starren des Waldes ist beredter als es je Menschenthaten waren. Er kriecht förmlich hinein in das Leben der Natur, und es gibt für ihn gar keine Möglichkeit, die Natur nicht genießen zu können, die seine Daseinsbedingung ist.

Digitized by Google

Der Jäger hat ihr ins Herz gesehen, wie sein Stammes- und Berufsgenosse, der Maler Liljefors, dem er im Aeußeren und Inneren auf ein Haar gleicht. In diesen Skandinaviern lebt die ganze alte Naturanbetung der Germanen wieder auf, die durch die Edda und die Nordlandssagen uns heut noch deutlich anblickt. Die Romanen vermenschlichten die Mythologie, die Germanen haben sie nicht ganz aus der Natur loslösen können.

Der Landschaftssinn geht mit dem inneren Menschen so mit, wie nichts Zweites. Man kann den Menschen an ihm prüfen und erkennen. Er ist nicht bloß das Zeichen für die Stärke des Gemüts, sondern auch des Verstandes. Für den intelligenten Menschen ist die Natur mehr als Genuß, ist sie Philosophie. In der großen Skepsis, die er durch sein gesteigertes Wissen sich erwarb, ist ihm die Natur der Halt, an den er sich klammert; hier kommt er auf sicheren Boden, hier wird er nicht betrogen und geblendet, hier ist die Wahrheit gegeben, das ist Anfang und Ende von Allem. Der Spiegel des Ichs, den die Landschaft bietet, ist nicht auszukosten: er ist so wunderbar interesselos und objektiv. Neulich hat ein Berliner Privatdozent, Georg Simmel, in der Wiener „Zeit" einen Aufsatz geschrieben, „Alpenreisen" betitelt, der mir als Ausnahme von dieser Regel auffiel. Der Verfasser sucht zu beweisen, daß der Naturgenuß ein sehr illusorischer sei: wohl fühle man sich in den Bergen ganz gehoben, aber nachher bleibe nichts zurück, was den inneren Menschen vorwärts gebracht hätte — die Besteigung hoher Berge sei ein Sport, der innerlich völlig bedeutungslos sei — es wäre so wie bei der Musik: unter ihrem augenblicklichen Eindruck fühlte man sich ganz wohl, aber nachher müsse man sich sagen, daß von einem inneren Gewinn dabei keine Rede sei. Ich weiß, daß außer Herrn Simmel niemand so empfindet. Ich weiß, daß sonst für Alle die Natur und für die Meisten die Musik gerade einen inneren Motor bedeutet, wie er sich nicht noch einmal findet. Es hat etwas gotteslästerliches an sich, die heiligen Wirkungen der Natur und das göttliche Heilmittel der Reise und die Stählung des inneren Menschen, die im Touristentum gegeben ist, so zu verfolgen; ich halte es geradezu für unethisch.

Wie mit dem inneren Menschen, so geht auch mit der Volksseele die Landschaft zusammen. Es sind da Beziehungen von solcher Feinheit, daß sie fast unglaublich scheinen. Im Süden sind die großen einfachen Formen und die giebelartigen Gebirgsentwicklungen. Neapel liegt eben einfach an dem großen Halbkreis, der den Golf umschließt. Christiania liegt nicht an der Spitze eines Dreiecks, das den Christianiafjord bildet, sondern es sind erst hundert Ecken und Inseln und Vorgebirge und Zweigfjorde und Wasserengen, ehe die Stadt sichtbar wird. Diese Methode der Vorbereitungen gibt dann der ganzen Westküste ihren berühmten Charakter. Aber zu den Vorbereitungen kommen die Bizarrerien. Mitten in den hundert kleinen Felschenschären steigt ein riesiger Kegelberg auf oder die Spitzen der Berge nehmen die absonderlichsten Formen an, so ganz ohne Rücksicht auf die Schönheitsregeln der Menschen. Die Farben in Norwegen sind roh, schön sind sie gewiß nicht, sie vermitteln sich nur wenig unter einander, aber sie sind wahr und in ihrer Wahrheit von gewaltiger Wirkung. Im Süden ist die Luft unendlich klar. Vom Pentelikon sah ich den Berg von Chios, als ob es kein ägäisches Meer gäbe. Aber diese Klarheit und Luftlosigkeit hat nichts Schroffes, sie ist immer von Milde übergossen. Ist das nicht, wie in der Kunst dieser Länder?

Die Beziehungen sowohl des Individuums wie des Volkes zur Landschaft müssen auch geschichtlich gefaßt werden. Denn gerade weil sie so tief wurzeln, haben sie sich im Laufe der Kultur wandeln müssen. Es gehört zu den reizvollsten Aufgaben, die Entwicklung des Natursinnes durch die Menschenalter zu verfolgen. Ich verweise nur auf den gewaltigen Umschwung, der sich in den beiden letzten Generationen vollzogen hat. Die Generation von 1850 an war in allen Dingen eine wesentlich stoffliche. Es war das naturwissenschaftliche Zeitalter. Wie man in der Wissenschaft nicht so auf metaphysische Probleme, als auf empirische Beobachtungen ging, so interessierte man sich auch in Dingen der Phantasie und Kunst mehr für den Gegenstand, als für die Subjektivitäten der Seele. Man war in der Kunst zuerst historisch, dann anekdotisch, dann realistisch — alles nur Nüancen des Stofflichkeitsprinzips. Auch die Landschaft sah man von diesem Standpunkt aus an. Man malte Bilder, welche die Anekdoten der Natur sind, das Wetterhorn, den Neapeler Golf, den Paß von so und so. Alles berühmte Stellen, welche die Touristen besuchen müssen und die einen ordentlichen Namen haben. Es war der „geographische" Landschaftssinn. Jener Berg galt für den besuchenswertesten, von dem aus man das Meiste sah und die weiteste und lehrreichste Fernsicht hatte. „Panorama" war ein Lieblingswort. Alle Bergspitzen, Seeen und Dörfer benennen zu können, war sehr wichtig, und mit dieser „Orientierung" glaubte man den wesentlichen Teil des Naturgenusses erledigt zu haben. Man zählte, wie viel Seeen und wie viel Berge man vom Rigi aus zu sehen bekäme. Dieser geographische Landschaftssinn ist heute noch in den Köpfen der Durchschnittsmenschen völlig zu Hause. Auch die Reisebücher sind dafür typisch. Der Bädeker für Skandinavien ist in praktischer Beziehung ein vorzügliches Buch, aber der

Digitized by Google

Landschaftssinn, der darin lebt, ist etwas veraltet. Das System mit den zwei Sternchen geht heut nicht mehr. Die Gegenden einzuteilen in die drei Rubriken 1) ohne Sternchen, 2) ein, 3) zwei Sternchen, ist von einer Objektivität, die uns heut naiv erscheinen muß. Es ist immer mehr das Kuriose, das im populären Sinn „Sehenswerte" was so bezeichnet wird. Mit dem inneren Naturgenuß hat das gar nichts zu thun. Ich hätte mir an ganz anderen Stellen zwei Sternchen gemacht. Wenn man durch eine erstorbene Wüste von Stein, Eis und Schnee zu einem grünen Fjord steigt, wenn man von äußerster Rasthöhe auf eine Gebirgswelt hinabschaut, die von mondartiger Ursprünglichkeit ist, wenn sich die Natur in einer Unverdorbenheit erschließt, daß wir sie gleichsam in ihrem Schaffenswerk sehen, noch ehe sie den Gedanken Mensch faßte — dann fühlte ich mich mit der Intensität von zwei Sternchen ergriffen, aber in einem Buche kann mir das nicht gesagt werden. Der Landschaftssinn ist von einem geographischen zu einem intimen geworden. Der moderne Mensch liebt die Natur um ihrer Stimmung wegen, und in dieser Stimmung ist zur Hälfte sein Selbst. Wo man früher um einen merkwürdigen Punkt gruppierte, schneiden wir heute mitten durch die Natur, objektiv vielleicht willkürlich, subjektiv aber unter dem Rahmen einer einheitlichen Stimmung. Und gerade deswegen ist der heutige Naturgenuß mehr Erlebnis, wie frühere mehr Erkenntnis war. Es ist der ganze Unterschied zwischen Geographie und Lyrik, wie er in den Bildern des alten und denen des jungen Kalckreuth ist. Diese geschlossene Subjektivität wird darum heute auch genau so das Kriterium des Landschaftsbildes sein, wie die geschlossene Objektivität das des früheren war. Das ist sehr einfach, und doch wissen es viele Kritiker nicht.

Oskar Bie.

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

Alles und Nichts. Dichtung in drei Abteilungen und zwölf Bildern von Hanns von Gumppenberg. (Großenhain, Baumert & Ronge.)

Man wird kaum fehl gehen, wenn man diese dramatische Dichtung auf den Erfolg der „Vasantasena" zurückführt. Als man das starke moderne (im Grunde allgemein-menschliche) Element in diesem Werke erkannt, da lag der Gedanke nahe, nun spezifisch-modernes, die ganze moderne Weltanschauung in indische Stoffe hineinzutragen. Ueberhaupt liebt man ja heute wieder das orientalische Gewand, in das sich sogar so vieles, was dem Tage angehört, zwanglos einkleiden läßt, vergleiche Fuldas „Talisman". Wir wollen uns aber nicht verhehlen, daß wir es hier mit nichts weiter als einer verkappten Tendenzdichtung zu thun haben und da protestieren müssen, wo Form und Gedankengehalt, wie es oft geschieht, in einen allzuschreienden Kontrast treten. Auch Hanns von Gumppenbergs Werk hat Partien, wo die modernen Verhältnisse scharf und nackt die irdische Hülle durchbrechen, so namentlich bei der Behandlung der sozialen Frage, doch ist die Anlage des ganzen Werkes gut und die Behandlung, wenn auch vielfach zu breit, und hin und wieder schönrednerisch und süßlich, im Ganzen angemessen. Ein Buddhapriester in einem am Himalaya gelegenen, von der Welt abgeschlossenen Königreiche hat von der Gottheit zugestanden erhalten, daß „alle hundert Jahr im Reich ein fremder Mann die Möglichkeit erhält, Alles zu erringen, was die Erde dem Menschen bieten kann." Ayâna und Nâra, zwei junge vornehme Inder sind diesmal die Ringer, jener die beschauliche, dieser die thatkräftige Natur. Nâra gewinnt die liebliche Sârasvati, die Ayâna heiß liebt, verstößt sie dann aber, um die verbuhlte Königstochter Jedrani zu heiraten und König zu werden, und geht durch seinen frevlen Ehrgeiz zu Grunde, Ayâna, in seiner Liebe betrogen, rettet in einer Schlacht das Land, weist aber dann den blutigen Lorbeer von sich, er sucht Gott und findet ihn nur in sich selbst, als Richter seiner Schuld, er schafft als Staatsmann das Glück von Vielen und erkennt es als Thorheit, er ist ein gottbegnadeter Dichter und wird von keinem verstanden, er wird König und geht als Bettler fort, um zu sterben, er verzweifelt zuletzt auch an der angeborenen Güte des Weibes, als er Sârasvati als Rachefurie wieder findet — doch erkennt diese seine Größe und unendliche Liebe noch, und er stirbt in Frieden. Der weise Hohepriester Wyâsa läßt dann doch seinen Namen zu denen der Glücklichen schreiben. Das alles wird in ziemlich lebendigen Bildern vorgeführt, in der schönen Sprache des alten Stils, die nicht ganz frei von Trivialitäten ist. Doch hat der Verfasser immerhin ein Werk geschaffen, das Beachtung verdient, zwar in keiner Einzelheit genial, auch nicht sonderlich tief, doch im Ganzen poetisch wirkend. Des alten Grillparzer „Traum ein Leben" erreicht freilich keiner all dieser modernen Poeten, trotzdem sie Größeres wollen, weder an Geschlossenheit der Handlung noch an Schönheit der Einzelheiten.

Adolf Bartels.

Als ich noch jung war. Neue Geschichten aus der Waldheimat von Peter Rosegger. Mit dem Bildnis des Verfassers als Waldbauernbub. (Leipzig, L. Staackmann.)

Zither und Hackbrett. Gedichte von Peter Rosegger. Vierte, sehr vermehrte und neubearbeitete Auflage. (Graz, Leykam, Mk. 4.)

Ich lese in der Geschichte „vom sterbenden Stausel", dem Armen, der sieben schwere Krankheiten hatte und nur immer nicht ganz zum Sterben kam, weil die eine die andere auffraß. Am „Magengromeln" litt er, am „sauern Geblüt", an der „Schlagelsucht", am „Knochenschimpel",

Digitized by Google

an der „Abzehrung“, der „Lungelsucht“ und dem „Herzdampf“. Hören wir z. B., wie's mit dem „sauern Geblüt“ stand. „Manchmal hatte er, besonders nach Anstrengungen, ein krebsrotes Gesicht, aber das kam nur vom sauern Geblüt; oft mußte er, besonders im Sommer, arg schwitzen, das kam aber nicht von der Hitze, sondern vom sauern Geblüt. Ein Bauernarzt hatte ihm geraten, recht viele Süßwurzeln zu essen, es half aber nichts. Zucker aß er in ganzen Stücken, die er mit den Zähnen zerknackte. Honig aß er löffelweise, es half nichts, das Geblüt wurde alleweil noch saurer. »Es steht oh«, sagte er mit ergebener Miene. »Däs is holt a sou, wia ba da Milch, in da großn Hitz oder in an schlechtn Gschirr wirds saur, zageht, wird Wasser und Toupfn — aftn kon mas weckschüttn. Mit mein Geblüt is s akrat a sou. Da Brugge-Thomerl (der Winkelarzt) hot gsogg, sa long nouh an oanzigs guts Bluatströpfl in mir war, wurds as holte, wiar oba s letzti Tröpfl saur is, aftn is gor«. — Wiederholt hatte der Kristen-Stausel sich Egel setzen lassen, aber die waren auch nicht so dumm, wie sie aussahen, das süße Blut sogen sie ihm aus, das saure ließen sie ihm drinnen. Man höre noch, was der Stausel über die Schlagflüsse sagt: „An iada Mensch hat in sein Koupf drei Bluatstropfn, de henkn in Hirn, as wie die Thautroupfn af an Grosholm. Wann der rechti Bluatstroupfn owifollt, seln straft (streift) in Menschen s Schlagl af da rechtn Seitn; wann da linggi Troupfn awifollt, selm strafts n af da linggn Seitn, und wann da mitteri Bluatstroupfn owifollt, selm trifftn s Schlagl ban Herzn und da Mensch is hin.“ Gewiß, diese bäurische Pathologie wirkt höchst erheiternd auf uns, und das will ja auch ihre Wiedererzählung durch Rosegger. Wer aber das Volk einmal recht aus der Nähe belauscht hat, der wird auch staunen darüber, wie echt sie ist; mir persönlich z. B. hat einmal mitten im hellsten Sachsen eine Bäuerin ähnlich vom „Herzwurm“ erzählt, der sich bei abnehmendem Mond „ganz hibsch gedeesche“ benimmt, bei zunehmendem aber immer vom Herzen vollfrißt, bis es „alle“ wird. Fast niemals ist Roseggers Humor irgendwie äußerliche Zuthat, fast ohne Ausnahme ist er in seinen Dorfgeschichten so aus der Sache herausgeholt, daß der Leser die Doppelfreude genießt: sich an dem Komischen und damit zugleich, sich an dem Charakteristischen zu erfreuen. Nirgends bloße Hanswursterei. Uebrigens aber ist auch in dieser neuen Gabe nicht bloß Heiteres, sondern auch des Ernsten und Tragischen so viel Gutes, daß wieder der Kreis aller Hauptstimmungen des Menschenlebens gezogen wird. Welchen Durchmesser hat er z. B. von dem sterbenden Stausel bis zum „Nickel, der eingesperrt gewesen ist“, weil er seinen Sohn aus allzuvieler Liebe erschossen hat, ihm schweres Leid zu ersparen! Nur eine ganz erstaunlich reiche Natur kann ins Leben hinein und aus dem Leben heraussehen, was allein in diesem Bande neuer Roseggerscher Geschichten steht. Wir wollen uns nicht durch das Mäkeln an einigen Flüchtigkeiten die Freude an dieser Seelenfülle trüben.

Den Lyriker Rosegger konnte ich von jeher nicht ganz so hoch schätzen, wie den Prosaerzäler, alles in allem hat auch die reich vermehrte vierte Auflage von „Zither und Hackbrett“ mich in dieser Beziehung nicht ganz umgestimmt. Aber hohe Achtung zwingen auch diese Verse ab, ich muß doch sagen: ich wüßte außer Klaus Groth keinen lebenden Dialektdichter in deutschen Landen, der sich mit diesem steirischen hier messen könnte. Man lese einmal das folgende kleine Stück, das „Vascherzt“ betitelt ist: welche Konzentration darin, welche Eigenart der Stimmung, welche Sinnenfälligkeit der einfachen Bilder, — und wie meisterhaft charakteristisch die Rhythmik behandelt ist!

Is a bluatorms Dirndl gwesn,
Däs Dirndl hon ich gern ghobt;
Is a stoanreichi Bäuerin gwesn,
Der Bäurin hon ih nochtopt,
Do hot die stoanreich Bäurin gsogt,
Sie hät sie holt scha bundn —
Will zruck drauf zu mein Dirndl gschwin,
— Hon neamameh gfundn.
Hon gruafn mei Dirndl auf n Feld;
Auf n Feld hobn die Grilln plauscht.
Hon gruafn mei Dirndl draußt in Wold;
In Wold hobn die Bam grauscht.
Hon gruafn mei Dirndl auf da Hoad;
Auf da Hoad schreit a Reh.
Hon über n See gschrian: Dirndl wo bist?
Todtnstill woar da See.

Ich gebe gern die Möglichkeit zu, daß es nur an mir liegen kann, wenn ich nicht zu der Mehrzahl der hier mitgeteilten Gedichte ein ähnlich intimes Verhältnis gewinne, wie zu diesem; vielleicht stünde ich zu ihnen anders, wäre der steirische Dialekt mir näher vertraut.

Theater.

• Theaterberichte.

Berliner Brief.

Wenn man von der ewigen Natur in die wechselnde Stadt zurückkehrt, muß man sich erst wieder an den Glauben an die Kultur gewöhnen. Gegen das erhabene Walten der Natur — was ist da dies bischen Wort und Ton, das wir Kunst nennen? Und ist das bischen Kunst, das so ein Berliner Winter bringt, dieser Aufregung wert? Wie winzig ist schließlich das Endergebnis, wie gering der innere Nutzen, wie unerheblich dabei das Erlebnis! Aber der Mensch hat um sein geistiges Auge noch viel gefügigere Akkomodationsmuskel, als um das leibliche, und es dauert nicht lange, so hält er diese kleine Welt wirklich für eine Welt. Man vergißt wieder, den Maßstab der höchsten Kunst an das Theater zu legen, welches ja doch immer nur eine Unterhaltungsstätte bleibt; man erinnert sich des materiellen Rechenexempels, ohne das der Prozeß der Kunstbethätigung niemals Wirklichkeit geworden wäre; man versöhnt sich mit der Unzulänglichkeit und freut sich schon wieder über das bessere, statt über das beste.

Der August ist musiklos, der bildenden Kunst sagt er Lebewohl und dem Theater blickt er hoffnungsvoll entgegen. Das ist sein Charakter, es ist gar kein Charakter. Dieser Monat ist voll Müdigkeit gegen die großen Ausstellungen und voll Zuversicht gegen die kommende Theatersaison. Die Ausstellung war groß genug, um niemals zu Ende gesehen zu werden; nach der Sommerreise pflegt man in ihr nichts neues mehr zu suchen, man sagt nur den Lieblingen, mit denen man sich einst im Mai so frisch befreundete, noch ein letztes Adieu und freut sich auf die behaglichen Intima, die der Winter in den schmalen Salons wieder bringen wird.

Die Theater-Zuversicht versteigt sich selbst zu Neugründungen. In diesen Tagen wird der Grundstein zum Theater des Westens gelegt, welches Sehring binnen

Digitized by Google

einem Jahre zu vollenden gedenkt. So wie ich überzeugt bin, daß der Bau als solcher vieles Interesse erwecken wird, so unklar ist mir der Zweck der Unternehmung. Es wird das größte Theater Berlins, aber weder ist zur Zeit ein dringendes Bedürfnis nach neuen Schauspielhäusern da, noch läßt sich die Daseinsberechtigung des neuen Theaters irgendwie aus seinen Aussichten ableiten. Witte-Wild, den man als Leiter gewann, kommt aus Breslau als tüchtiger Regisseur, aber was ist er im Gewühl Berlins? Schauspieler giebt es nicht mehr, die ein Theater stützen könnten. Die Ersten sind in festen Verpflichtungen, die Unbedeutenden können nicht helfen, und die großen Unbekannten ziehen nicht. Aber, was noch schlimmer ist, es giebt keine Stücke. Man hat ja seine Erfahrungen mit dem modernen Schauspiel. Und auf das Schauspiel wird sich das Theater des Westens wesentlich beschränken müssen. Ja, wenn Angelo Neumann gekommen wäre und eine große Oper hier aufgemacht hätte, mit frischen Kräften, modernem Spielzettel, künstlerischem Zusammenspiel, dann hätte sich vielleicht der Schwerpunkt dorthin etwas verschieben lassen. Aber es ist auszurechnen, daß diese Oper sich niemals von selbst hätte erhalten können.

Die Königliche Oper hat großen Umbau. Sie ist indessen in das bekannte Krollsche Etablissement gezogen, wo man für dieses Provisorium allerlei Neubauten hat entstehen lassen. Welcher Besucher Berlins kennt nicht den alten Krollschen Saal? Jetzt ist eine große Königsloge gegenüber der Bühne, die unbrauchbaren Plätze sind kassiert und die Bühne selbst ist so erweitert worden, daß sie nur um 12 cm hinter der Opernbühne zurücksteht. Man spielt nun bei Kroll mit dem ganzen Apparat der Oper. Die Aufführungen sind natürlich ungleich, das Publikum will sich immer noch nicht an die ernste Stimmung gewöhnen, die Verlockung, die im anstoßenden Konzertgarten liegt, bewirkt manche Störungen, welche nicht immer zu dem Ernste passen wollen, mit dem der Deutsche sonst im Gegensatz zum Romanen gerade die Oper besucht.

Den Neu-Ankündigungen der Oper kann man nicht recht trauen. Sullivans „Ivanhoe" wird schon seit Jahren angekündigt, aber es kommt nicht dazu. Dann hört man von Mascagnis Ratcliff, Rüfers Ingo, von Tschaikowskis Jolanthe und, was besonders zu bemerken, von Berlioz' Benvenuto Cellini. Das wären ein Engländer, ein Italiener, ein Deutscher, ein Russe und ein Franzose: was will man mehr? Für die deutsche zeitgenössische Oper (Richard Strauß mit seinem „Guntram" kann ja warten) wird weiter so gut wie nichts gethan. Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, am wenigsten Rüfer. Man thut so, als ob es keine neuen deutschen Opern gäbe, und studiert „Hans Heiling" und „Fidelio" neu ein. Den „Vampyr" versuchte man vergeblich neulich zu Marschners Gedenktage zu erwecken.

Auch das Niveau des kgl. Schauspielhauses verspricht nicht höher zu werden, denn dieses Institut bleibt bei seinem Patriotismus, der bei Theatern und Vorstadtkneipen der Deckmantel der Armut ist. Am Sedantage ging Pfordtens „1812" über diese Bühne, worin wieder einmal das Problem des Generals von York behandelt wird. Warten wir ab. Sollte aber das Gerücht wahr sein, daß Theodor Wolfs Märchendrama „Niemand weiß es", wegen dessen schon die Freie Bühne angerufen war, wirklich im Schauspielhaus an die Öffentlichkeit kommt, so wäre das immerhin wieder ein Lichtblick, wie einstmals „Hannele"

Zwischen der Flut von Stücken, welche die anderen Theater ankündigen, sind gute und schlechte Autornamen so gemischt, daß man ein abgerundetes Bild nicht erhält. „Residenz" bleibt bei seinem bewährten Fach, und Valabrègue und Gaudillot nahen schon wieder. Das Neue Theater vereinigt deutsche Autoren mit einer großen internationalen Gesellschaft, aus der ein System nicht zu erkennen ist. Das Lessingtheater hüllt sich um so mehr in Schweigen, als es mit dem Echegarayschen Drama „Mariana" soeben einen Mißerfolg hatte. Das Berliner Theater hat unter seinem neuen Direktoriat Prasch als Eröffnungsvorstellung die Kleistische Penthesilea angezeigt, woraus man schwer etwas schließen kann. Das Schillertheater, jenes billige Volksinstitut, enttäuschte weiterhin dadurch, daß die Überschüsse des vorigen Winters nicht, wie man versprochen hatte, eine Aufbesserung der künstlerischen Leistungen brachten.

Bleibt das deutsche Theater, das verdienstvollste von allen. Hier interessirt jede einzelne Ankündigung. Nachdem die „Weber" ihre hundertste Station glücklich hinter sich haben, bleibt die wesentlich moderne Richtung auch in den folgenden Stücken erkennbar, deren Aufführung geplant wird: die „Mutter" von Georg Hirschfeld, eine Komödie von Ernst Rosmer, eine solche von Ludwig Fulda, eine solche von Ernst von Wolzogen, das Schauspiel „Liebelei" von Arthur Schnitzler. Wieder aufgenommen werden „die Jüdin von Toledo", „Jugend" und „Wildente". Man denke dabei an die Schauspieler, über welche dieses Theater verfügt.

Die Schlachtreihen sind aufgestellt. Wird es einen Massenkampf geben oder — eine ἀριστεία?

O. Bie.

• **Ein Stück „Theaternachrichten."** Wer sich nicht als Chauvinist damit begnügt, daß wir vor fünfundzwanzig Jahren die Franzosen „gehauen" haben, sondern wer als Mann tieferen nationalen Empfindens eine deutsche Kultur ersehnt, dem kann bitter weh ums Herz werden beim Lesen der Berliner Theaterverkündigungen dieser Wochen. Wir bringen hier die Spielpläne der Berlinischen Theater vom 31. August 1895, also sozusagen vom Vorabend des Sedantages — unter Weglassung nur derer vom Schauspielhause, dem Berliner und dem Schiller-Theater, die erquicklicher zu lesen sind. Am Sedanfesttage selbst sind die Theater natürlich alle „patriotisch", aber wie wirkt im Vergleich mit diesem Sonntags-, das Wochengesicht der Berliner Schauspielerei, die schließlich doch das giebt, was die Leute wollen! Es ist also Thatsache, daß am Sonnabend vor der fünfundzwanzigsten Wiederkehr des Sedantages spielten:

Krolls Theater: Mignon, Oper von Ambroise Thomas.

Neues Theater: Der natürliche Sohn (le fils naturel) von Alex. Dumas, deutsch von Paul Lindau.

Residenz-Theater: Fernands Ehekontrakt (Un fil à la patte) von Feydeau, deutsch von Jacobson.

Adolf-Ernst-Theater: Madame Suzette von Ordonneau, Musik von Edmond Audran.

Friedrich Wilhelmstädter Theater: Gesamtgastspiel der Schauspielgesellschaft „Die Liliputaner": „Die Reise nach dem Mars."

Zentral-Theater: Eine tolle Nacht.

Lessing-Theater: Cherchez la femme.

Theater Unter den Linden: Die Chansonette.

In der That: stände es in ganz Deutschland wie diesen Zeugnissen zufolge in Berlin, wir müßten unsre

Digitized by Google

Sedan-Betrachtungen über das Erstarken eines nationalen Geistes in der deutschen Kunst durch die Thatsachen schmählich widerlegt finden.

Musik.

Wichtigere Musikaufführungen.

Dresdner Brief.

Am 16. August waren hundert Jahre verflossen seit Heinrich Marschner, ein geborner Sachse wie Wagner, Schumann und Robert Volkmann, zu Zittau das Licht der Welt erblickt hatte. Bedauerlicher Weise ist dieser Gedenktag an den größten spezifisch deutschen Opernkomponisten unseres Landes, der in der ruhigen Zeit nach dem Tode Webers bis etwa zu Beginn des gewaltigen Umwälzungskampfes, den die Reformen Wagners entfesselten, seine Werke schuf und im höchsten Ansehen stand, kaum seiner Bedeutung entsprechend beachtet und gefeiert worden. Man behalf sich in den meisten großen Opern-Theatern schlecht und wohl damit, den „Hans Heiling", die volkstümlichste Oper Marschners, die noch immer zum eisernen Bestande unserer Opernbühnen gehört, höchstens s. v. v. neulackiert am Jubeltage vorzuzeigen; an den beiden anderen Marschnerschen Hauptwerken, am „Vampyr" und an „Templer und Jüdin", ging man teilnahmslos vorüber. Dresden nun dürfte von allen führenden deutschen Opernbühnen sich vielleicht am meisten angestrengt haben, das Marschner-Jubiläum würdig zu begehen; es hatte ja freilich Marschner in den zwanziger Jahren hier neben Weber, seinem Vorbilde und Gönner, einige Zeit als Musikdirektor am Hoftheater gewirkt. Man hat in Dresden die drei genannten Hauptwerke in sorgfältiger Neueinstudierung und in bester Besetzung aufgeführt und außerdem noch eine besondere Marschner-Feier abgehalten. Diese freilich gab eine sogenannte „kombinierte" Festvorstellung mit Szenen aus allen drei Opern, also ein einigermaßen stilwidriges Ding, wie es der kunstfreundliche Rezensent eigentlich nur bei Hoffesten mit sauersüßem Danke hinzunehmen brauchte.

Arthur Seidl hat nun die Gelegenheit benutzt, „dichterisch und musikalisch einige der wichtigsten Beziehungen aufzusuchen, welche die eigentümliche Mittelstellung der Marschnerschen Oper zwischen Weber und Wagner im Wesentlichen begründen." Und was er da sagt, im Auszuge kennen zu lernen, dürfte gewiß auch unsere Leser nicht reuen.

Es sind, führt Seidl aus, zum Teil — inhaltlich — Steigerungen und Fortschritte der sogenannten „romantischen Oper", zum Teil wieder — geistig-technisch — Erweiterungen und Ansätze zu einem „Musikdrama der Zukunft", deren Erbschaft durch Wagner folgerichtig später angetreten wurde. „Daß der »Fliegende Holländer« geradewegs vom »Hans Heiling« herkomme, das haben wir schon neulich einläßlicher berührt. Wir haben aber dort noch zu wenig gesagt; auch noch vom »Vampyr« nämlich — trotz des gräßlichen Vorwurfs — schreibt er sich her, erst eine Kombination beider ergiebt so recht eigentlich den »Holländer«, während der »Vampyr« seinerseits (auffällig z. B. in der Arie des Aubry — 2. Akt) wieder stark nach dem »Freischütz« zurückschielt. Namentlich ist es der Umstand, wie das Ganze gleichsam aus einer Ballade herauswächst, der den vergleichenden Blick vom »Vampyr« auf den »Holländer« hinlenken muß. Dort wie hier erscheint der Gegenstand der von den Zuhörenden mit Refrain aufgenommenen Ballade alsbald nach ihrem Absingen wie gespenstisch in realer Wirklichkeit — eine ganz merkwürdige Analogie! Inwieweit Wagner dann in seinen »Feen« sich von Marschner direkt abhängig zeigt, das ist ein Doktor-Thema allein für sich; daß sich Karl Maria von Weber lange mit dem Wartburgstoffe des Sängerkrieges getragen hat, dürfte aus mehrfachen Schriften nachgerade bekannt sein, und daß »Templer und Jüdin« dem Kolorit wie dem Tone nach (zumal der Dialoglosigkeit wegen) zwischen »Euryanthe« und »Lohengrin« so ungefähr die Mitte hält, liegt zudem offen auf der Hand. Auch wird man, wenn man recht genau zusieht, im Vorspiel zum »Heiling« — und zwar in der Wechselrede zwischen der Beherrscherin der Erdgeister und Heiling, dem sich nach der Erde Sehnenden, oder aber auch im »Vampyr« — hier im Lebensbericht Ruthwens (2. Akt), deutliche Vorwegnahmen schon des »Tannhäuser« (Venusbergszene und Erzählung der Romfahrt) zu entdecken vermögen. Nicht ganz so geläufig aber dürften die verwandten Züge sein, die zumal das im Staub der Archive schlummernde »Schloß am Ätna« von Marschner stofflich mit »Tannhäuser« verbinden und so abermals wieder die geistige Brücke von Weber zu Wagner mit schlagen helfen. Eine im 18. Jahrhundert unter dem Titel »Die Höllenbraut« bekannte Volkskomödie, die auch Goethe kannte und Schiller gegenüber mit Bezug auf den darin enthaltenen Triumph des Teufels als das »Gegenstück zum Faust« bezeichnete, liegt diesem, als historische Erscheinung überaus merkwürdigen Werke zu Grunde, dessen Text von dem Braunschweiger Theaterdirektor Klingemann herrührt. Auch Tieck, der das Stück noch aufführen gesehen hat, hat uns in seinen »Kritischen Schriften« über die zu Grunde liegende Volkssage, die außerdem noch an »Kunihild« ein wenig anklingt, Näheres berichtet. Das Symbolische ist darin zunächst wenig zu erkennen; gräbt man aber etwas tiefer, so kommt man wohl auf das Urbild, nämlich das der verführerischen Frauenschönheit aus jener Zeit, wo sich dem Christentum das Heidentum verlockend-weltfreudig entgegenstellte. In der Oper Marschners wird denn auch ein Bacchusfest gefeiert an den Ufern des Rheines, und somit liegt die Parallele mit der Venus und dem Bacchanale im »Tannhäuser« nicht eben allzu ferne: Freilich, Adelheid, die bewunderte Schönheit der Oper, ist kein wirklicher, realer, antiker, starker Gegensatz zum Christentum, sie ist keine Venus, wie Phil. Spitta richtig bemerkt, dem wir hier vornehmlich folgen; sie befindet sich nur in dem Banne der »schönen Teufeline«.

Auch in einem anderen Punkte ist eben dieses »Schloß am Aetna« noch von ganz besonderer, historischer Bedeutung, und hierbei geraten wir zugleich auf den spezifisch musikalischen Teil unserer Erörterungen, unter dem ja natürlich nicht etwa nur ein Aufsuchen der rein äußerlichen Anklänge an Weber wie gleicher Weise auch an Wagner verstanden sein kann, so häufig solche gar vertraut wohl an unser Ohr schlagen mögen. Im Finale des ersten Aktes nämlich in besagter Oper liegen allerhand Keime, welche in der Nach-Marschnerschen romantischen Oper, und in Sonderheit bei Wagner, ihre weitere Ausbildung und natürliche Entwickelung gefunden haben. Zu einer festen, geschlossenen Form kommt es nämlich an vielen Stellen nur äußerst selten und schwer, und zudem ist jenes Finale als solches — ein bis dahin ganz

Digitized by Google

unerhörter Fall in der Geschichte der Oper! — von einer einzigen Sängerin (Adelheid um Mitternacht) ausgefüllt, der nur hin und wieder Stimmen von unten und außen erwidern. Und solcher genialen Stücke sollen sich in dem Werke, das freilich im Übrigen recht ungleichmäßig gearbeitet scheint, noch viele finden lassen. Überhaupt ist ja die Neigung zur Auflösung der sogenannten Libretto-Nummer zu einer mehr freien dramatischen Form in Anlehnung an Webers schwache Versuche bei Marschner ganz unverkennbar, und so finden wir z. B. auch in der großen »Vampyr«-Erzählung, dort wo Lord Ruthwen dem Aubry seinen Fluch offenbart, das alte Prinzip der Arie mit obligater Einleitung bereits aufgegeben, bezw. in der mit der Orchesterbegleitung zu einem Ganzen wohlabgerundeten Mischung von Rezitativ-Gesängen und ariosen Partien die Opern-Nummern zum ersten Male in der einschlägigen Literatur zur großen dramatischen Szene erweitert. (Auch anderwärts, noch im »Vampyr« selbst, namentlich aber im zweiten Akt des »Templer« läßt sich diese interessante Beobachtung wiederholt anstellen). Nicht minder das stimmungsvolle, abgerissene Sturm-Melodram im »Heiling« bedeutet in diesem Zusammenhange den beachtenswerten dramatischen Fortschritt eines freien Geistes, und ebenso ist die willkürlich neue Einführung des »Vorspieles« mit Umstellung der Ouverture in demselben Werke zum Mindesten stark romantisch, jedenfalls ohne vorheriges Beispiel. Daß ferner das spätere Wagnersche Leitthema — in seiner elementarsten, von Mozart und Weber überkommenen Form als sich gleichbleibendes Erinnerungsmotiv (als welches es ja auch bis zum »Lohengrin« hin herrscht) — bei Marschner gleichfalls schon seine wichtige, zielbewußte Rolle spielt, ist musiktheoretisch längst festgestellt und läßt sich vorzüglich wieder im »Heiling« sehr hübsch verfolgen, wie endlich noch gern hier mit erwähnt sei, daß der Meister aus verminderten Sept- und Nonenakkorden den nachmals zu so ungeahnter Wirkung gelangten, bereits damals sehr selbständig Kapital zu schlagen weiß — alles Merkmale einer zukunftsfroh neuen Idealen zutreibenden, zwischen Weber und Wagner gesund vermittelnden Kunst. Nur in einem Betrachte versagte dieser »Mittler« als Vorläufer Wagners leider fast noch ganz und gar, das war der Sinn für eine gute und korrekte Deklamation aus dem Geiste unserer deutschen Sprache und nicht aus der Dynamik irgend einer Instrumentalfigur heraus, (worüber sich denn später Wagner selbst in seinen Ges. Schriften IX, S. 57—59 und X, S. 207—209, 213—217, 221 sehr belehrend verbreitet hat). Zwar überrascht er mitunter wohl durch verblüffende Größe eines ausdrucksvollen Akzentes (vgl. die Erzählung des Vampyr, bei der Scheidemantel höchste Meisterschaft einer Gesangssprache entwickeln konnte), aber wahrscheinlich nur deshalb in dem Maße, weil unmittelbar daneben wieder ganze Strecken der nachläßigsten Rezitationsbehandlung das durch Wagners Sprachgesang gebildete Ohr von heute verletzen. Dem ästhetischen Unfug der »Dialog-Oper« vollends hat erst ein Wagner ernstlich und für alle Zeit den Garaus machen dürfen. In der Melodik dagegen weist ihm Langhans wiederum eine Mittelstellung zwischen Spohr und Weber an: Spohr hat nämlich oft zu viel Vornehmheit darin, Weber mitunter zu wenig, während Marschner just die rechte Harmonie zwischen beiden darstellt — eine eigentümliche Stellung, die er (nebenbei bemerkt) stofflich dann auch noch einmal in seinem »Bäbu« zu behaupten scheint. Daß er aber damit zuletzt doch nur wieder zu Wagner lebendig hinführt, beweist ein Ausspruch des Bayreuther Meisters, den Heinrich Porges gelegentlich seines Berichtes über die Münchner »Hjarne«-Aufführung in der »Neuen Zeitschrift für Musik« (Jahrg. 50 Nr. 15) mitteilt, wonach Wagner »die große Arie des Templers mit ihrer vulkanisch durchbrechenden, dämonischen Leidenschaft als eine Schöpfung von größter Eigentümlichkeit der Empfindung und bedeutender, stellenweise sogar wahrhaft genialer melodischer Erfindung« warm begrüßt habe. Und derselbe Richard Wagner war es ja auch, der Marschners Glück und Einsicht gelegentlich freudig rühmte, die ihn für seine bedeutendsten Opern Texte von brauchbarem, poetischem Werte finden ließen — Dichtungen namentlich, die seiner besonderen Empfindungsweise entgegen kamen, jener merkwürdigen Durchdringung glutvollster Liebesleidenschaft mit dem Gefühle eines dämonischen Grauens, von der fast alle Helden seiner Werke sich mehr oder minder erfüllt zeigen.

Dieses Dämonisch-Wilde, das gesteigert Schaurige und Grauenvolle, ja vorzugsweise Diabolische und Gespenstische, als welches er — viel einseitiger als Weber — das Romantische lediglich faßte (den er darum auch in der Stimmungsmalerei einer geheimen, zaubervollen Naturromanik keineswegs erreichte), das war Marschners eigenste Domäne, in der er seinerseits wiederum den älteren Meister fast übertrifft. Seine großen Baritonhauptpartien sind — wie abermals Spitta sehr dankenswert hervorhebt — vollkommen neue, für die spätere Oper pfadfindende, bahnbrechende und breschereißende Schöpfungen aus Eigenem heraus. Vorgeschattet ist derartiges ja allerdings auch schon in der „Euryanthe", während die früheren Böswichter stets reine Baßpartien waren. Aber es durfte nicht nur ein gelegentlicher Einfall bleiben, sondern mußte einmal zum Prinzip erkoren werden: und zudem werden diese Naturen erst bei Marschner zu mehr tragischen Charakteren. Durch sie alle geht ein leidenschaftlicher, ungestüm verzehrender, drangvoller, eben dämonischer Zug, der manchmal etwas Grandioses hat; und aus den vollendeteren Werken seiner Hand, in welchen er sich längere Zeit auf einer gewissen Höhe zu halten verstanden hat, bringt man in der That hohe und große Eindrücke mit heim samt der Ueberzeugung, daß diese Stücke mit dem Geistes- und Gemütsleben unseres Volkes mehr, als man so obenhin meinen möchte, im Zusammenhang stehen."

K. S.

Bildende Künste.

• Briefe über bildende Kunst.

Münchener Brief.

Die Ausstellung der Sezession ebenso wie jene im Glaspalaste hat den Schlußstein bekommen durch das Eintreffen der französischen Bilder. Aber der „Schlußstein" ist in diesem Falle durchaus nicht, was das Ganze bekrönt, die Blicke auf sich konzentriert, also den Kulminationspunkt bildet. Die Ausstellungen hätten ohne ihn an Wert nicht stark verloren.

Wandern wir einmal durch die Säle der Sezession. Man erwartete von jeher viel von den Dingen, die

Digitized by Google

aus den beiden Pariser Salons zu uns kamen. Diesmal bringen sie uns, weniges ausgenommen, bloß die Überzeugung bei, daß auch an der Seine sehr viel geschaffen wird, was die Welt, um reicher in ihren Anschauungen zu werden, nicht gerade zu sehen braucht. Was die Franzosen immer gutes an sich haben, den Ausdruck eines gewissen positiven Könnens, der uns oft mangelt, ist auch da nicht zu verkennen. Aber im großen Ganzen befriedigt denn das allein doch nicht. Wir bekommen eben die besten Sachen sehr selten zu sehen; nur diese aber können fördernd wirken. Nun war das Fördern der eigenen Anschauung doch eigentlich das leitende Motiv, das die immer wiederholte Heranziehung ausländischer Künstler zu den Münchener Ausstellungen veranlaßte. Nachdem jedoch das allgemeine Niveau des eigenen Könnens — wohlverstanden, ich spreche von „Können", nicht allgemeiner von „Kunst" — sich im Laufe weniger Jahre in einem Maße gehoben hat, wie es wohl nur von wenigen geahnt werden konnte, so liegt eigentlich kein Grund weiter vor, von außen anderes herbei zu wünschen, als was qualitativ unanfechtbar ist. Aber was hat denn das heutige Frankreich an solchen Dingen aufzuweisen? Die zentrifugale Strömung der Kunst in Frankreich ist zu einem Maße gediehen, die kaum mehr gesteigert werden kann. Jene Trennung, die sich zwischen den Künstlern von Paris unter den Fahnen Bouguereaus einer-, jenen Meissonniers anderseits vollzogen hat, führte nicht zu gewaltig imponierenden Gruppenbildungen seitens der Besten; sie ließ bloß erkennen, daß Pedanten, akademische Schulmeister und ihr Gefolge nicht friedlich unter einem Dache wohnen können mit Jenen, denen das Experiment die Hauptsache ist. Stehen auch noch einzelne Säulen fest, wie ein Puvis de Chavannes beispielsweise, so kann es doch gar keinem Zweifel unterliegen, daß die französische Kunst nicht im Fortschritt begriffen ist, keineswegs das zu höherer Entfaltung gebracht hat, was in früheren Dezennien unseres Jahrhunderts den verheißungsvollen Anfang zu einer wirklichen „Renaissance" zu bedeuten schien. Nicht unrichtig wird der alte Pariser Salon mit einer Buchhandlung verglichen, in der alle Klassiker in kritischen Ausgaben zu haben sind, während der neue, der Salon des Champ-de-Mars als Analogon zu den bekannten Kostümbällen des Elysée Montmartre bezeichnet werden darf.

An Werken von Corot, der ja übrigens längst nicht mehr unter den Lebenden weilt, mithin nicht als ein Schaffender unserer Tage in Betracht zu ziehen ist, bleibt auch den Heutigen noch immer etwas zu lernen übrig; Arbeiten von Besnard, wie das Stück allegorischer Dekoration, das von ihm ausgestellt ist, tragen, wie nicht anders möglich, den Stempel eigenartiger künstlerischer Größe; Fritz Thaulow, der übrigens durchaus kein Pariser, sondern eine kraftvolle Norweger — Natur ist, bleibt stets eine Erscheinung ungewöhnlicher Art, so auch diesmal in seinen beiden Marinebildern; ein Akt von Collin wird immer durch die delikate Auffassung seinen Reiz haben; Arbeiten von Aublet, von Lulu Breslau, Edelfeldt, Melchers, Rozal u. a. bezeugen, wie nicht anders zu erwarten, die hoch ausgebildete malerische Anschauung ihrer Autoren. Ein paar Landschaften von A. Lebourg wirken in der einfachen, dabei raffinierten Art ihrer Mache ganz eminent. Georges Griveau's Schloßruine erinnert im besten Sinne an die großen Landschaften älterer Ordnung in Frankreich. Raffaelli (wenn nicht allzu viele Arbeiten von ihm auf einem Fleck konzentriert sind) ist, nach wie vor hart an der Grenze der Karikatur stehend, der geistreiche Interpret des Pariser Straßenlebens, aber seine Palette hat keine Abwechselung. Allen Respekt vor Manet als dem unentwegten Vorkämpfer impressionistisch freier Anschauungsweise, dem Schöpfer hochbedeutsamer Werke, aber vor seinem diesmaligen Bilde muß man ein verbohrter Bewunderer seiner in ihrer Art immer sich wiederholenden Arbeiten sein, um Begeisterung dafür zu finden. Ich habe meiner Lebtag manche Abnormität gesehen, aber dergleichen malerische Abnormität, die jedem Sammler von Verkrüppelungen Spaß machen dürfte, sah ich nicht nicht leicht; daß der Künstler aber mit Absicht Karikaturen auf eine ziemlich umfangreiche Leinwand hingezaubert habe, ist kaum anzunehmen. Ob Carlos Schwabe ein Vollblut-Franzose von der spanischen Grenze ist, weiß ich nicht. Seine etwas verworren geistreichen Zeichnungen lassen darauf raten, daß er eine Art von Phantasie hat, die eigentlich auf Deutschland weist — französische Phantasie ist etwas davon gänzlich verschiedenes. Ich kann sie nicht alle aufzählen, die Nummern, die den Abgangsstempel „Paris" tragen, aber so viel ist sicher: „Ce n'est pas tout Paris", und wer sich darnach eine Meinung über das Wesen des künstlerischen Paris bilden wollte, käme ganz entschieden zu Trugschlüssen der schlimmsten Art.

Schotten und Engländer halten sich auf der gleichen Höhe wie früher. Sie haben eine ganze Reihe von Künstlern aufzuweisen, die keine „Spezialisten" sind, sondern alles, was ihnen vor Augen kommt, zum Gegenstande künstlerischer Verarbeitung machen. Dabei bekommen wir ja zudem nur ihre Bilder und plastischen Werke zu sehen. Wohl wenige der Unsrigen wissen, daß eine ganze Reihe der britischen Künstler sich nebenbei auch noch ganz intensiv mit kunstgewerblichen Fragen aller Art beschäftigen, was bei unseren deutschen Künstlern keineswegs der Fall ist. Aber als Maler auch — Hut ab vor ihnen! Es sind unverfälschte Naturen, die, mögen sie in Frankreich oder Italien die ersten leitenden Einflüsse empfangen haben, immer sich selbst wieder finden. Etwas Breites liegt in ihrer Kunst, etwas von dem, was Englands Macht-Entwickelung möglich gemacht hat, und dabei haben sie Poeten vom reinsten Wasser — ich meine Maler, die das Poetische der Natur am rechten Fleck zu treffen wissen, ohne einerseits ins Süßliche, ohne anderseits in die bloße Natur-Nachahmung zu verfallen, kurzum, es sind Vollblutmenschen, die das Gefühl erwecken, sie seien nicht leicht aus dem Gleichgewicht zu bringen.

Kein Zweifel, daß Frankreich zu Zeiten — nur zu Zeiten — stark auf die englische Kunst zurück gewirkt hat, und zwar nicht blos dadurch, daß manche jungen Briten nach Paris gingen, um dort den Hang zu individueller Aeußerung erst im pedantischen Unterrichte erstickt, dann sich freigelassen zu sehen mit der Anweisung: „das Handwerk kannst du, nun schau, wie du weiter kommst." Nein, das allein war es nicht, es waren auch Reflexe anderer Art, die von der Seine hinüberleuchteten zur Themse, aber die Kraft des englischen Bodens hat diese Befruchtungen stets verarbeitet. Das „Fin de siècle — Fahrwasser" spielt dort keine Rolle, weder bei den Künstlern ohne Titel, noch bei jenen, die ihrem Namen das stolze R. A. beifügen dürfen. Die Royal-Akademy ist behördlich geordneter künstlerischer Sanitätsdienst. Daß der nicht immer das unbezweifelt richtige trifft, ist durch manchen Fall genügend erwiesen. Doch sie sind nicht alle mit der

Digitized by Google

zopfigen Allonge-Perrücke bekleidet, die Mitglieder der R. A., es giebt auch unter ihnen famose Erscheinungen; die meisten der ganz Gesunden aber sind Wilde, d. h. solche, die keinen akademisch gestempelten Befähigungs-Nachweis mit sich führen. Was die Akademy vom künstlerischen England trennt, ist nach Moores Ausspruch das allgemeine Bewußtsein, daß das königliche Institut kein Kunst-Zentrum im wahren Sinne ist, sondern der Hauptsache nach eine geschäftliche Unternehmung, die an den City-Bewohnern eine erfreuliche Kundschaft besitzt.

Es darf ruhig Andern überlassen werden, die künstlerisch großen Seiten der Bilder herauszufinden, die Hubert Herkomer, R. A., diesmal in der Münchener Sezession ausgestellt hat. Das größte und uninteressanteste davon, eine nackte Frauengestalt mit reichlicher Verausgabung brenzlich brauner und gelber Töne, ist, wie die Zeitungen melden, um einen „enormen" Preis verkauft und hat somit seinen Hauptzweck erreicht. Von feinerer Naturbeobachtung, wie sich etwa ein Akt im Freilicht zeigt, ist daran nichts zu bemerken; anderseits aber tritt das Landschaftliche dabei in einer Weise auf, daß es entschieden mehr sein will als lediglich „Hintergrund". Für ein Atelierbild zu wenig feiner Klang, für ein Stück Natur zu wenig Beobachtung, voil à tout! Die übrigen Nummern geben ein Bild von des Künstlers umfangreichem Schaffensvermögen, bezeichnend für die lebendige, voranschreitende englische Kunst sind sie nicht.

Moore sagt an einer Stelle: „Mr. Whistler ist ernsthaft nur in seiner Kunst — zum Unterschiede von den R. A., die in Allem ernsthaft sind, außer gerade da." Wenn irgendwo alles was Nord und Süd, Ost und West an Gutem und Bedeutendem hervorgebracht haben, in glücklicher Weise verschmolzen ist, so ist es bei Whistler der Fall.* Er ist als Mensch eine jener Erscheinungen, die zuweilen unerklärlich, unverständlich zu sein pflegen, ein Mensch, der scheinbar die größten Widersprüche in sich vereint — und als Künstler: ganz aus einem Gusse, ganz, ich möchte sagen, künstlerisch gehärtet. Keine Lockerheit der Form, keine probeweise Extravaganz der Farbe, kein Spielen, alles fest, bestimmt, unverrückbar, abgeschlossen — und doch bei näherem Hinsehen oft ein Trick von unberechenbarer Hysterie! Dabei welches Können, welches überzeugende Vorwiegen einer scheinbar niemals versagenden bewußten Sicherheit. Er ist ein Vollblut-Künstler, der nur die Rechnung mit sich selbst und den gestellten Aufgaben macht. Er ist rücksichtslos in seiner Malerei, in seinen Schwarzkunst-Blättern, in seinen eigenartig dekorativen Arrangements — aber er bietet dafür etwas: „er ist er selbst." Nach München schickte er immer Bilder, die seine feinkünstlerische Anschauung darthaten, nie aber jene Arbeiten, die den eigentlichen Maßstab für sein Schaffen, ich möchte sagen, den Grundstock seiner Anschauung, geben, die „Nocturnes." Immerhin giebt das zur Zeit in München ausgestellte Damenbildnis eine gute Charakteristik seiner Anschauung, die sich stets dann von der besten Seite zeigt, wenn sie nicht auf geradezu realistische Wirkung hinausläuft, sondern jene etwas mysteriöse Farbenkombination aufweist, durch die er seine „Nocturnes" zu Werken ersten Ranges gemacht hat. Whistler liebt es, seine Bilder auf einen festen Grundton zu stimmen oder um mich sachlich auszudrücken, den Lokalton bis zur äußersten Konsequenz zu halten, daher er dann nicht das Sujet, das er sich zu malen vornimmt, bezeichnet, sondern die Idee seiner Farbenkombination. Er nennt z. B. ein Bildnis „Arrangement in Violett" oder „Arrangement in Grün", Beweis genug dafür, daß seine Arbeiten durchdachte, nach jeder Seite hin überlegte Atelierprodukte sind. Ihre künstlerisch feine Wirkung mag, weil sie „arrangiert" sind, zuweilen auf Kosten der Wirklichkeit gehen, wie er denn auch, der das nationale Element in der Kunst rundweg bestreitet, gerade in seinen englischen Damenbildnissen mehr das Charakteristische des Standes als der Rasse ausdrückt. Freilich — das Bild seiner Mutter im Luxembourg! Da offenbart er sich als eine Kraft, der ganz andere Mittel zu Gebote stehen, als die Anlehnung an berühmte Vorbilder oder die Wiedergabe der Natur allein. Man sollte einmal ein Dutzend der besten Whistler ausstellen, sonst gar nichts — davon könnten wir in der That lernen. Und wenn nun gar manche unserer Leute wüßten, daß dieser große Künstler auch unendlich viel von den „applied arts" (wir nennen es viel weniger richtig „Kunstgewerbe") hält! Aber dafür interessieren sich unsere Künstlerkreise nicht, leider, leider!

In George Sauter (London) kommt eine vollkommen entgegengesetzte Künstlernatur zum Ausdruck. Möglichste Helligkeit der Farbwirkung, erreicht durch pastosen, wenig geglätteten Auftrag, ausgesprochenes Streben nach durchaus realistischer Wirkung. Seine „Sprechstunde beim Prälaten Kneipp" ist ein Griff ins volle Leben, eine Charakteristik ebenso von Erscheinungen, wie von Persönlichkeiten, eine Schilderung der Beziehungen zwischen bestimmten Menschen in einem bestimmten Moment, ein Stück Kulturgeschichte unserer Zeit mit schärfster Betonung einer ganz bestimmten Gesellschafts-Sphäre. Sauters Arbeiten gemahnen nicht an die Ueberlegung des Ateliers, es ist kein Arrangement in seinen Sachen, sondern das festgehaltene Aperçü ist Leitmotiv. Das spricht auch aus dem lichtvollen und farbigen Bilde „Freunde"; seine Porträts geben in erster Linie den Menschen, das „Drum und Dran" spielt keine Rolle, und für die „Stimmung" erscheint ihm nur maßgebend, was das Auge in einem günstigen Moment ersieht. Keine Requisiten, kein langes Hin- und Herrücken des Modellstuhles, kein Auf- und Zuziehen von Vorhängen, „um die richtige Beleuchtung zu erwischen" — Sauters Arbeiten haben etwas durchaus unmittelbares, und das giebt ihnen den Stempel der Eigenartigkeit. —

Ein anderer, nicht minder interessanter Künstler ist J. W. Waterhouse. Es ist auch bei diesem self-made-artist zu bedauern, daß nicht Verschiedenes von seiner Hand da ist, das ihn charakterisiert. Die „Waldnymphe", die er ausgestellt hat, ist ein gutes Bild, aber keine seiner stärksten Leistungen. Waterhouse gehört mit zu den kennenswertesten Erscheinungen der heutigen englischen Malerei, ist er doch einer von jenen Malern, die, begabt mit einem ganz eminenten Beobachtungs- und Erinnerungsvermögen für alles, was sich ihren Sinnen an Eindrücken offenbart, diese Eindrücke nicht um ihrer selbst willen verarbeiten, sondern sie einer höheren Idee einver-

*) Sein Buch „The gentle art of making enemies" dürfte wohl in Deutschland ziemlich unbekannt sein. Es strotzt von Witz und Stichen, die nach allen Seiten ausgeteilt werden, sein „Ten o'clock" enthält wahrhaft glänzende Proben, sich schriftlich auszudrücken. Was er von der Künstlermenge hält, geht aus dem dictum hervor: „Künstler sind selten wie Aerolithen, Schwalbenschwärmen gleich hat man sie noch nie gesehen." Whistler ist übrigens Amerikaner von Geburt, doch lebt er, wenn nicht in Paris, meist in England.

Digitized by Google

leiben. Freilich hat auch er eine Periode gehabt, wo ihm Natureindrücke direkt zur Aussprache seiner künstlerischen Anschauung dienten, doch ist er im Verlaufe seiner reichen Entwickelung, in der übrigens neben der Malerei auch die Plastik eine bedeutsame Rolle spielt, immer weiter von der rein realistischen Darstellungsweise zurückgekommen. Heute charakterisiert seine Bestrebungen ein gewisser Hang zum malerischen Mystizismus. Es würde zu weit führen, den Künstler in seinen Eigenheiten zu verfolgen. Möge auch hier lediglich der Wunsch Raum finden, bei Heranziehung fremder Kräfte zu unseren Münchener Ausstellungen mehr und mehr Persönlichkeiten vertreten zu sehen, die uns besseres zu sagen haben, als lediglich prickelndes Pariser Boulevard-Geschwätz. Diese Briten haben uns alle etwas zu sagen; sie haben, soweit es sich nicht um die N. A. 'handelt, weder den klassischen Vortragston der offiziellen Kunstwelt, die sich um das Wirkliche, Lebende, Pulsierende wenig kümmert, noch sind sie gut im Sinne des europäischen Bildungs-Philisters, nein, sie sind Künstler um der Kunst willen. — F. Brangwyn (London) mag mit seinem Bilde „Der wunderbare Fischfang" wohl auch manchen zum Kopfschütteln bringen, der nie beobachtet hat. Die Fischer sind orientalische Erscheinungen; Christus, in nichts weniger als gewohnt konventioneller Form aufgefaßt. Auf tiefblauen Wassern gleiten die Fahrzeuge dahin, in denen die Männer ihrem Handwerke obliegen. Klarheit der Farbe war immer eine der starken Seiten Brangwyn'scher Bilder. Hier erscheint alles im Dufte einer feuchten Atmosphäre, die Akkorde klingen weich zusammen und haben dabei eine Feinheit, die sich in Worten nicht schildern läßt. Und bei allem ist die Lösung so einfach, groß, edel, weit, weit entfernt von den orientalischen Modellsteherszenen, die Horace Vernet zu biblischen Bildern gestempelt hat.

Daß England seit Reynolds und Gainsborough eine Reihe vorzüglicher Porträtmaler hervorbrachte, hat jede neuere Ausstellung gezeigt. Etwas von dem gesundheitlich Straffen, was die ganze Nation durchzieht, liegt auch in den meisten Bildnissen.

H. E. v. Berlepsch.

• Christliche Kunst.

Auf der Münchner Katholikenversammlung hatte der Münchner Professor Joseph Bach den folgenden Antrag eingebracht:

„1. a. Die General-Versammlung verwirft jene sogenannte naturalistische Kunstrichtung, welche Personen und Begebenheiten der heiligen Geschichte in den Darstellungen der Plastik und Malerei bloß als geschichtlichen Gegenstand auffaßt, oder gar vollständig profanirt und fälscht, wie auch nicht minder jene, welche die niedrige Sinnlichkeit erregt.

b. Die General-Versammlung hält es für dringend notwendig, daß die Wahrheiten des christlichen Glaubens, die Thatsachen der christlichen Geschichte und die Grundsätze des christlichen Lebens viel mehr als bisher zur Darstellung gebracht werden, nicht nur für kirchliche Zwecke, sondern auch für das öffentliche und häusliche Leben. Daher empfiehlt sie aufs wärmste die Zuwendung von Aufträgen an tüchtige, glaubenstreue Künstler.

c. Die General-Versammlung betrachtet die kirchliche Kunst als den wichtigsten Zweig des christlichen Kunstschaffens und empfiehlt für dieselbe das Studium und engen Anschluß — auch nach der theologischen und symbolischen Seite hin — an mustergültige Schöpfungen aus der ruhmreichen Vergangenheit der christlichen Kunst. Sie verlangt aber auch bei ihnen die Fähigkeit und das Bestreben, diese Schöpfungen individuell zu benützen und zu verwerten unter Anwendung solider und erprobter Techniken. Sie erkennt deswegen ausschließlich die Thätigkeit selbständig schaffender Künstler und Kunsthandwerker als berechtigt an und verurteilt den Fabrikbetrieb der sog. Kunst-Anstalten, welche als die schlimmsten Feinde der echten kirchlichen Kunstthätigkeit betrachtet werden müssen. Die General-Versammlung verwirft die Massenerzeugung auf dem Kunstgebiete und warnt alle, die es angeht, durch Anschaffung solcher Erzeugnisse die Kirchen zu verunzieren und dazu noch finanziell schwer zu schädigen.

d. Die General-Versammlung spricht allen verständigen Veranstaltungen, die den Zweck haben, der kirchlichen Kunst im Sinne der besten mittelalterlichen Kunst zu neuer Blüte zu verhelfen, ihre wärmsten Sympathieen aus und bittet namentlich den hochwürdigen Klerus als den zunächst berufenen Wächter über die bezügliche Kunstthätigkeit, sich derselben in diesem Sinne eifrigst anzunehmen."

Über den Standpunkt des Herrn Antragstellers und der Katholikenversammlung den neuen Kunstrichtungen gegenüber haben wir mit ihnen selbstverständlich nicht zu rechten, dagegen dürfen wir unsere Freude ausdrücken über die gesperrt gedruckten Sätze.

In seiner derben Weise, aber sachlich, und wie wir nach unserer Kenntnis sagen müssen, leider zutreffend, geht auch Dr. Sigl im „Vaterland" speziell mit Bezug auf bayerische Verhältnisse der Frage zu Leibe, die mit jenen Sätzen oben vorsichtig berührt wird. „Das darf nicht so fortgehen, daß blöder Unverstand so heillos fortwirtschaftet wie bisher. Wie sorgsam und energisch schützen Preußen und noch mehr Frankreich und Italien ihre Kunstschätze! Bei uns aber ist der Nächstbeste maßgebend in seinem Urteil über Kunst, jeder ist allein der »wahre Jakob«, d. h. der beste Ästhetiker. Ist da eine wohlhabende Gemeinde, so muß alsbald die Kirche »stilgerecht« renoviert, restauriert oder gleich gar neu inventarisiert werden. Der »Kunstbeistand«, Besitzer eines »Ateliers für christliche Kunst«, früher Vergolder-, Anstreicher- oder Schreinergeselle, der sich jetzt »Architekt« nennt, vollbringt dann das »Werk«. Das Wertvollste, oft unbezahlbar, wird aus dem Tempel hinausgefeuert und Schund im wahren Sinne des Wortes kommt dafür herein. Aber wehe, wenn ein wirklicher Architekt, ein wirklicher Maler, ein wirklicher Künstler kritisiert! Der ist »ein Kerl«, der »nicht empfohlen ist«!" Sigl macht der Geistlichkeit rückhaltlose Vorwürfe, daß sie, die zudem oft auch nicht das Mindeste von Kunst verstehe, häufig ein durch Vettermwirtschaft, ja durch „Prozente" bestimmtes Zutreibertum der „Ateliers" an die Gemeinden stelle. Auch die Büreaukraten bekommen natürlich ihr Teil mit ab, Sigl fordert, die Kirchenvorstände sollten mit dem Polytechnikum und der Kunstakademie in München lebendige Fühlung suchen, damit die Kirchen nicht weiter „verschandelt und verhunzt" würden.

Digitized by Google

• **Kunstliteratur.**

Adreßbuch von bildenden Künstlern der Gegenwart. Begründet von Gustav Teichelmann. Jahrg. 1896, herausgegeben von Adolf Bothe. (München, Selbstverlag des Herausgebers [Bruderstr. 5a] Mk. 25)

Das kleine Büchlein wird trotz seines hohen Preises von Vielen gekauft werden, denn für alle, die mit Architekten, Bildhauern, Malern, Kupferstechern, Zeichnern u. s. w. viel zu thun haben, ist es ja wirklich beinahe „unentbehrlich." Ob es zuverlässig ist, kann man nur nach Stichproben beurteilen. Wir haben das in ziemlich ausgiebiger Weise gethan und dabei auf unsere Fragen immer die richtige Antwort bekommen.

Vermischtes.

• **Schriften über Aestbetik.**

Aesthetik und Sozialwissenschaft. Drei Aufsätze von Max Burckhard. (Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhldg Nachf. Mk. 1.50.)

Die drei Aufsätze, die der Direktor des Burgtheaters hier vereinigt hat, behandeln: „Die Kunst und die soziale Frage", „Volkstümliche Klassikeraufführungen", „Die Kunst und die natürliche Entwicklungsgeschichte". Burckhard hat wohl daran gethan, sie herauszuheben, obgleich er nicht die Zeit finden konnte, sie einheitlich zusammenzuarbeiten. Denn die kleine Schrift ist so inhaltreich, daß jeder Leser über äußerliche Ungleichmäßigkeiten gern hinwegsehen wird.

Mit einer Bestimmung des Begriffs „soziale Frage" beginnt der erste Aufsatz; Burckhard weist darauf hin, daß diese Frage so alt sei wie die Menschheit selbst, denn sie sei ja nichts anderes als die Frage nach dem Entwicklungsgange der Menschheit. „Jede Entwicklung braucht eine treibende Kraft, und diese beruht in dem Widerstreite der verschiedenen Elemente, die in dem einseitigen Bestreben, sich zu behaupten, sich insgesamt fortwährend wechselseitig verändern". Die menschlichen Individuen sind darin die Kämpfer, ihre eigentlichen Waffen sind die Ideen, die sich aus den mechanischen Kämpfen der Individuen um ihre Daseinsbedingungen herausgebildet haben, die selbst Gegenstände des Streites und selbst im Streite gemodelt werden. Beide Grundideen, die ethische und die aesthetische, haben sich aus den rohen animalischen Trieben der Menschheit herausentwickelt, mit der Zeit aber selbständig gemacht. „Der Kunstsinn ist hervorgegangen aus dem Schönheitssinn, und dieser entsprang aus den Eindrücken, welche einerseits gewisse für die Entwicklung der Gattung förderliche Körpereigenschaften auf die Individuen dieser Gattung, anderseits die Erscheinungen der umgebenden Natur auf die inneren Stimmungen, insbesondere auf das ganze Liebesleben üben. Aber der Schönheitssinn ist über seine unmittelbare Entstehungsursache hinausgewachsen. Weil er nicht als bewußtes Mittel für bestimmte Zwecke erfunden wurde, sondern aus inneren Bedürfnissen herausproß, und seine Wirkungen um so sicherer eintreten, um so tiefer gehen, um so dauernder nachhalten mußten, je kräftiger, je selbständiger er wurde, ist er selbst zu einer schaffenden Kraft geworden, hat Eigenschaften und Erscheinungen erfaßt und in seinen Bereich gezogen, welche an sich mit der fortbildenden Entwickelung nichts zu thun haben, erst durch ihn, den Schönheitssinn selbst, einen schimmernden Abglanz erhalten, der ihnen Bedeutung für das Individuum, für die Gattung, für die Gesellschaft verleiht. Es bildete sich die Idee des Schönen, der innere Drang, die Sehnsucht nach dem Schönen als einem idealen Gute, das um seiner selbst willen begehrenswert erscheint, und das der Mensch daher selbst darzustellen, seiner Idee entsprechend zu gestalten sucht: der Schönheitssinn ward zum Kunstsinn, einem Schaffensdrange, der einerseits stets von den streitenden ethischen und sozialen Ideen in ihre Dienste gezogen wird, damit er durch seine Schöpfungen für sie kämpfe, der andererseits selbst der Ausfluß einer Idee, der aesthetischen Idee ist. So gewinnt die Kunst eine über den Inhalt ihrer Darstellungen hinausgehende, von ihm ganz unabhängige Macht und Bedeutung, der Kunstsinn ist zu einem inneren Bedürfnisse, einer inneren Anlage der Menschheit geworden, einer Anlage, welche, gleich der des Verstandes, der Liebesempfindung, prinzipiell allen Menschen, reich und arm, hoch und nieder, gebildet und ungebildet, ebenso gemeinsam ist, wie die Sehkraft, wie der aufrechte Gang, das Atmen durch Lungen und alle jene anderen körperlichen Eigenschaften, welche eben in ihrer Gesamtheit das Individuum zum Menschen machen. Und in dieser vom konkreten Inhalt des Kunstwerkes unabhängigen, rein formalen Macht der Kunst auf alle Menschen, welche alle sozialen Gegensätze überbrückt, liegt die eigentliche Bedeutung der Kunst für die soziale Frage, jene Bedeutung, von welcher ich nunmehr sprechen will."

Der stärkste der sozialen Gegensätze nun, führt Burckhard weiter aus, ist nicht der zwischen Arm und Reich an sich, sondern seine verhängnisvollste Folge, der Gegensatz: „hier Bildung, dort Verkümmerung der geistigen Anlagen". „Der Höchste und Niederste, der Reichste und der Aermste, der Mächtigste und der Einflußloseste, sie alle stehen sich nahe, haben tausend Anknüpfungs- und Berührungspunkte, wenn der Zufall sie zusammenführt, sind durch ein gemeinsames Band verbunden, leben in der gleichen Welt von Ideen, in der sie sich frei bewegen und immer wieder begegnen, wenn sich auch nie im Leben ihre Schritte kreuzen — eine einzige Voraussetzung braucht nur zuzutreffen: daß sie beide aus dem Bildungsborne ihrer Zeit geschöpft haben. Aber wie Menschen verschiedenen Zeiten, wie Menschen, die verschiedene Sprachen sprechen, wandeln der Gebildete und der Ungebildete miteinander durchs Leben, selbst wenn das Schicksal sie mit Ketten aneinandergeschmiedet hat. Der Zufall des Augenblickes kann alle sozialen Unterschiede im Nu verwischen oder in ihr Gegenteil verkehren, nur einem gegenüber ist er machtlos, dem der Bildung, die nur durch jahrelange innere Arbeit erworben werden kann, die nur Tod oder Siechtum zu vernichten vermögen. — Die Sozialökonomen versichern uns, sie kennen die Wege, welche dazu führen, den Gegensatz zwischen Arm und Reich aus der Gesellschaftsordnung zu verbannen — gut, dann wird von selbst der Gegensatz zwischen Bildung und Unbildung sich ausgleichen und seinen schroffen Charakter verlieren, in harmonisches Verhältnis zum natürlichen Gegensatz zwischen geistiger Fähigkeit und geistiger Energie und Stumpfsinn und Faulheit treten. Die Sozialpädagogen wollen den umgekehrten Weg wandeln — die Untersuchung, welcher von beiden aussichtsreicher sei, muß ich anderen überlassen. Das, worauf ich hinweisen möchte, ist, daß auch den Höchstgebildeten und den Mindestgebildeten, wenn er nur menschlich empfindet, doch ein geistiges Band verbinden kann, das ist der angeborene aesthetische Sinn, der angeborene Kunstsinn."

Digitized by Google

Burckhard kommt nun den Nutzanwendungen näher: „Man hat gelegentlich ein Verhältnis zwischen Kunst und sozialer Frage in dem Sinne herzustellen oder doch im Gedanken zu konstruieren versucht, daß Kunstdarbietungen (gelegentlich auch solche etwas zweifelhaften Charakters) dazu dienen sollten, die große Menge in eine süße Betäubung des Genusses zu wiegen und so von anderen Fragen abzuziehen, ähnlich, wie manche der Religion die Aufgabe vindizieren möchten, das »Eiapopei« zu sein, »mit dem man einlullt, wenn es greint, das Volk, den großen Lümmel.«" Nach des Verfassers Überzeugung liegt die Bedeutung, welche eine weitgehende Popularisierung der Kunst für die Entwicklung der sozialen Bewegung haben kann, viel *tiefer*, nämlich eben in jener allgemeinen Verbreitung des Sinnes für künstlerische Darbietungen. „Und da müssen wir uns nun fragen, ob diese theoretisch vorhandene Möglichkeit auch hinreichend praktische Verwertung findet? . . . . Es wird sich wohl kaum ein Sanguiniker finden, der diese Frage bejahen wollte. Die Kunst *hatte* einmal einen volkstümtichen Charakter; ja gerade jene Künste, welche die tiefste, die mächtigste Wirkung auf die Gemüter zu üben vermögen, die Dichtkunst und die Musik, sind so recht aus dem Leben des Volkes selbst hervorgegangen. . . Allein je schärfer die sozialen Gegensätze sich entwickelten, desto mehr nahm der Inhalt der Kunstwerke und die Art ihrer Darbietung einen Charakter an, welcher den Kunstgenuß zu einem nahezu ausschließlichen Privilegium der Besitzenden und der Gebildeten machte."

Wir brauchen die Skizze der Entwicklung bis zu diesem Ergebnisse, die Burckhard bietet, nicht nachzuzeichnen; unsere Leser wissen ja auch, wie das Zurückziehen der Kunst „aus der freien Luft in Bücherläden und Bibliotheken, Theaterpaläste und Konzertsäle, Gemäldegalerien und Salons" zu Stande kam, in welchen „behaglichen Wohnstätten" „sie auch bis heute geblieben ist". „Dem Volke ist nicht der Sinn und die Lust, wohl aber die Gelegenheit zur Pflege und zum Genusse der Kunst entschwunden," sagt der Verfasser dann im Hinblick auf die Gegenwart, „und was sich an solchen in unserm öffentlichen Leben findet, sind nur zum kleineren Teile Ansätze zu neuer lebenskräftiger Bildung, vielmehr vorwiegend Rudimente von Einrichtungen, deren Blüte in eine frühere Periode unserer Gesellschaftsordnung fiel".

„Das Teuerste ist dem Armen die Zeit" — Burckhard verspricht sich nur von solchen Unternehmungen zur Verbreitung des Kunstgenusses im Volk starke Erfolge, die diesem Umstande Rechnung tragen. Das *Buch*, das nicht in einer Lesehalle vorgenommen werden muß, sondern das man in freien Viertelstunden aus der Tasche holen kann, bezeichnet er als die einfachste Vermittlung eines Kunstgenusses von diesem Standpunkte aus; es müsse also käuflich, müsse billig sein. Gute Worte über die allzu entschiedene Betonung und Förderung der „Autorrechte" schließen sich an diese Bemerkung an. Zur Empfänglichkeit für *Bilder* hält Burckhard (und hier werden ihm manche widersprechen) „schon eine höhere Form künstlerischen Sinnes erforderlich", er glaubt daher, daß die weitere Oeffnung der Gemäldegalerien mehr „den unbemittelten Gebildeten" nützen werde, als dem eigentlichen „Volke", so lange nicht durch gleichzeitige andere Maßnahmen dem Verständnis nachgeholfen werde. Am meisten geeignet, auch stumpfere Seelen zu beteiligen, seien jedenfalls *dramatische Aufführungen* durch ihre Doppelwirkung von Wort und Bild. Hier haben denn auch die modernen Popularisierungsbestrebungen vor allem eingesetzt und hier auch ihr dankbarstes Publikum gefunden.

Burckhard schätzt den Wert jener „Liebhaber"- oder Volksaufführungen, die künstlerisch geleitet sind, ziemlich hoch ein, er spricht mit Sympathie von den bäuerischen Aufführungen, deren bekannteste ja die Oberammergauer sind, von ihnen, die sich zumeist als Reste einer alten ländlichen Kunstpflege erhalten haben, aber er behandelt auch mit unparteiischer Sachlichkeit die neuentstandenen Erscheinungen dieser Art, wie die „Freien Bühnen" der städtischen Arbeiter. Beides, Werte und Gefahren spricht er den letzteren zu. „Der *Wert vom künstlerischen* Standpunkte aus liegt in der Anregung, welche jede Darstellung eines dramatischen Werkes ausübt, wenn es nur das Werk eines Dichters ist, mag dieser es nun auf dem Momente der Schönheit oder auf dem der Lebenswahrheit aufzubauen versucht haben, mag es die Licht- oder die Schattenseiten des Daseins hervorkehren, mag es getreu im Dialekt der Straße, oder mag es in der dem Leben fremden rhythmischen Sprache der Dichtkunst geschrieben sein. Die *Gefahr vom künstlerischen* Standpunkte liegt darin, daß der Geschmack gerade des Mindergebildeten leicht in eine einseitige Richtung gedrängt und durch Vorführung von Dramen, denen starke soziale Tendenzen zu Grunde liegen, abgestumpft wird für solche künstlerische Genüsse, welche eines so würzigen Beigeschmackes entbehren. Die *Gefahren vom sozialpolitischen* Standpunkte aus brauche ich wohl nicht zu erörtern, aber ich darf wohl darauf hinweisen, daß auch auf diesem Gebiete den möglichen Gefahren thatsächliche *Vorteile* gegenüberstehen. Sie liegen darin, daß wenigstens etwas geschieht, den vorhandenen Bedürfnissen der unteren Schichten nach den edleren Genüssen der Menschheit Rechnung zu tragen; sie liegen darin, daß auf diesem Wege viele abgezogen werden von anderen, zweifellos minderwertigen und gelegentlich auch gefährlicheren Vergnügungen und Genüssen; sie liegen schließlich in der Heranziehung der Mitglieder zu den Darstellungen selbst." Denn selbst, wenn für die Zuschauer der Genuß gering wäre, könnte er doch bedeutend sein für die Mitspieler: „Durch die persönliche Beteiligung an künstlerischen Bestrebungen werden ja unter Umständen in dem Ausübenden Ideen und Empfindungen geweckt, die er zwar nur schlecht zum *Ausdruck* zu bringen vermag, die aber ein andrer, wenn er sie auch besser zum Ausdruck bringt, doch in *ihm* nicht so klar, kräftig und nachhaltend zu *erwecken* vermag, wie er selbst". So bedauert es denn der Verfasser von seinem Standpunkte aus, daß die Staatsgewalt auf all diesen Gebieten die Initiative anderen Kräften überlassen hat, während sie ohne Aufwendung großer Mittel, nur durch fördernde Anregung und „Betreuung und Verpflanzung vorhandener Keime und Schößlinge" gar viel selber hätte thun können. Das gelte übrigens in noch höherem Maße von der *Musik*, auf deren volkstümliche Pflege einzugehen sich aber der Verfasser versagt. „Es wäre erwägenswert für den Staat, ob er, wenn die Sozialisten versuchen, ihm mit Hilfe der Kunst an den Leib zu gehen, nicht auch umgekehrt es unternehmen könnte, der sozialen Frage mit Hilfe der Kunst beizukommen".

„*Volkstümliche Klassikeraufführungen*" hat Burckhard in diesem ersten Aufsatze kurz als ein Mittel besprochen, von dem man sich wegen der notgedrungenen Beschränkung ihrer Wirkung auf verhältnismäßig wenige

Digitized by Google

gar zu große Wirkungen nicht verheißen dürfe. Aber ein gutes Vehikel der Kunst ins Volk bieten sie ja immer, und da er's als Burgtheaterdirektor in Bewegung setzen konnte, so hat er das gethan. Wie und mit welchem Erfolge, darüber berichtet sein zweiter Aufsatz. Mit drei Grillparzeraufführungen an drei aufeinander folgenden Nachmittagen wurde der erste Versuch gemacht, die Bedürfnis- und die Möglichkeitsfrage zu stellen. Beide wurden über alles Erwarten entschieden bejaht. „Ein Abgesandter der Arbeiter, welcher zugleich Vertreter der Krankenkasse und des Allgemeinen Arbeiterbildungsvereins war, erschien in der Direktionskanzlei. Auf die Frage, für wie viel Karten er Verwendung habe, erklärte er, er wäre bereit, sämmtliche Plätze im Theater für alle drei Vorstellungen zu erstehen. Die Schauspieler ihrerseits fesselte der Reiz, „die Stücke der Klassiker einem naiven, höchst empfänglichen Publikum gleichsam als Neuheiten vorzuführen", so sehr, daß sie auf ihre freien Sonntagnachmittage ohne Entschädigung verzichteten. Sozusagen über die Technik der billigen Klassikeraufführungen, die bald in frischestes Leben kamen, über die klugen Maßnahmen der Direktion, die Eintrittskarten auch in die rechten Hände zu bringen, über die Spielpläne u. s. w. werden Alle, die das brauchen können, in Burckhards Schrift sehr Belehrendes finden. „Den bei einem großen Theater verhältnismäßig kleinen Aufwand an Arbeit und Mühe aber", meint der Verfasser, „den diese Aufführungen verursachen, kann der Gedanke allein schon reichlich lohnen, welche erziehliche Wirkung das Gebotene für die heranwachsende Jugend hat und für jene Hunderte, die ohne derartige Aufführungen niemals zum eigentlichen Genusse der Meisterwerke unserer großen Dichter gelangen würden".

Burckhards dritter und umfangreichster Aufsatz ist eine Studie streng wissenschaftlichen Charakters über „die Kunst und die natürliche Entwicklungsgeschichte", die des Nähern Gedanken beleuchtet, die bereits in dem ersten Aufsatze und auch in unserm Berichte gestreift sind. Mit der Erinnerung an ein Wort von Sternes altem Shandy kommt der Verfasser zu dem „philosophischen Hilfszeitworte" Sollen, über dessen schlimmen Mißbrauch auch in der Aesthetik er zunächst spricht. Er führt Sternes klassisches Beispiel vom Nasenstreit der Fabella Slawkenbergii vor: „»Ein Mensch, dem beide Beine weggeschossen wurden, stirbt am Schlagfluß oder der Auszehrung«, sagen die Nasophoben. »Manchmal kommt's anders«, entgegnen die Nasophilen. »Sollte aber nicht«, entgegnen die Nasophoben. Triumphierend können die Nasophoben im Kreise herumblicken: die Gegner sind geschlagen, was ließe sich dagegen vorbringen! Es ist anders? Pah, was liegt daran, es sollte nicht anderes sein." Ganz, wie in der Aesthetik. „Die Kunst soll das Schöne darstellen, auch auf die Gefahr hin, mit der Wirklichkeit in Widerspruch zu geraten, ja gerade in der Idealisierung der Natur liegt ihre Aufgabe, sagen die Nasophilen. Nein, sagen die Nasophoben, sie darf nur das Wahre darstellen, ob es schön ist oder nicht, ist ganz egal. Eure Kunstwerke sind uns abstoßend peinlich, widerlich, sagen die Nasophilen. Sie sollten aber nicht, sagen die Nasophoben. Sie machen auf uns ganz einen anderen Eindruck, fügen die Nasophoben hinzu. Sie sollten aber nicht, entgegnen die Nasophilen."

Zwar mit „zwingenden Ideen" hat es die Aesthetik zu thun, wir haben das berührt bei der Inhaltsskizzierung von Burckhards erstem Aufsatze. Und trotzdem soll sie nicht diese Gesetze befolgen? Sie soll es nicht, weil jene Ideen nichts Erstarrtes, nichts Feststehendes, sondern vielmehr der Gegenstand fortwährend fortbildender Entwicklung sind, und zwar einer Entwicklung, deren Endziel kein Mensch erkennen kann. „Die Erfahrung zeigt uns, daß die treibenden Ideen zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten, in verschiedenen Individuen von einander abweichen. Die Erkenntnis aber verläßt uns, wenn wir versuchen zu ergründen, ob den konkreten Ideen, den Ideen als historischen Kategorien, abstrakte Ideen, Idealideen zu Grunde liegen; wir können es glauben, wir können auf eine subjektive Veranlagung weisen, die uns immer wieder zu dieser Annahme hindrängt, wir können dieser Veranlagung einen Namen geben, z. B. intellektuelle Anschauung — in der Erkenntnis sind wir darum keinen Schritt vorwärts gekommen; das Denken kann uns nie Gewißheit darüber geben, ob diese subjektive Veranlagung darin ihre Ursache hat, daß die an uns vorüberziehenden konkreten Ideen nur wechselnde Erscheinungsformen ewig unwandelbarer Idealideen sind, oder ob diese subjektive Veranlagung nicht selbst wieder nur ein Produkt natürlicher Entwicklung ist, ob die Idee, daß die Ideen etwas Ewiges, von der Realität der Dinge Unabhängiges seien, nicht lediglich eine nach den Gesetzen der natürlichen Zuchtwahl und der Vererbung entstandene Stütze für die Kraft der einzelnen konkreten Ideen ist, somit gleich diesen in letzter Linie der weiterbildenden Entwicklung dient, welche von den rein animalischen Bedürfnissen ausgehend, im Dienste derselben, zu stets höheren und abstrakteren Bedürfnissen und ihnen entsprechenden Anlagen und Fähigkeiten fortschreitet. — Und so tritt zu der vielleicht infolge Vererbung geradezu angeborenen, jedenfalls aber weitverbreiteten Idee von der absoluten Geltung der Ideen überhaupt und speziell auch der Ideen auf dem Gebiete der Aesthetik schließlich die Erkenntnis hinzu, daß uns jeder Maßstab für die Prüfung dieser Idealideen fehlt, da auch »das Angeborene eines Gedankens noch kein Beweis für dessen Erfüllung ist« (Gottfried Keller, im Grünen Heinrich), und daß wir die Ideen stets nur als historische Kategorien zu begreifen vermögen. Ist aber diese Erkenntnis gewonnen, dann ist auch die Basis für eine objektive und vorurteilsfreie und duldsame Betrachtung der Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst geschaffen, welche nicht, von ihrer eigenen Unfehlbarkeit durchdrungen, alles, was nicht in ihr »System« paßt, leidenschaftlich verurteilt, sondern welche in jedem künstlerischen Wollen ein notwendiges Glied in der Kette der Entwicklung erblickt, von der Frage ausgeht, ob der Künstler das, was er gewollt, auch gekonnt, d. h. zur Erscheinung und zum Ausdrucke gebracht hat, und sohin von dieser Frage zur weiteren fortschreitet, wie die von dem einzelnen Individuum verwirklichten künstlerischen Ideen zu den künstlerischen Ideen seiner Zeitgenossen, der früheren Zeit, der etwa seitdem schon verrauschten späteren Zeit, der Gegenwart sich verhalten, ob man ihnen Lebenskraft und befruchtende Wirkung für die Zukunft zuzutrauen vermag. So schließt auch diese Auffassung der aesthetischen Wissenschaft die Möglichkeit und Berechtigung, ja die Notwendigkeit einer läuternden Kritik nicht aus. Aber es ist dies eine Kritik, welche stets die historische Entwicklung vor Augen hat, welche nicht die Erscheinungen in das Prokrustesbett der Theorien zwängt, sondern bereit ist, ihre Theorien zu überprüfen, wenn sich ihnen widerstrebende Thatsachen gegenüberstellen, eine

Digitized by Google

Kritik, welche nicht mit aus den Wolken gefallenen Zwecken der Kunst operiert, sondern mit den Bedürfnissen des Lebens, welche nicht der Kunst unwandelbare Gesetze diktiert, sondern nur vom Künstler verlangt, daß er als Kind seiner Zeit lebe und im Geiste seiner Zeit wirke und schaffe."

Unsere Zeitschrift, die, Anregungen für unser heutiges Kunstleben gewidmet, wissenschaftliche Streitfragen der Aesthetik nur soweit in ihre Besprechungen ziehen darf, als für ihre besonderen Aufgaben nötig ist, kann dem Verfasser nicht auf alle Pfade seiner interessanten Untersuchungen folgen. Besonders bemerkenswert darin sind die Erörterungen, wie sich allmählich der Kunstsinn zu einer selbständigen Lustquelle entwickelt haben kann, die deshalb um ihrer selbst willen aufgesucht wird. Es ging ähnlich damit wie mit den ethischen Ideen von Gut und Böse. Und nicht in strenger Sonderung entwickelten sich all diese Ideen nun weiter, sondern in Wechselbeziehung. Wie die Kunst zu einer mächtigen Stütze der ethischen Idee wurde, so wurden diese zu mächtigen Anregern zur Kunst, und fortwährend beeinflußte und beeinflußt das Eine das Andere.

Auch in der Gegenwart sehen wir's verbündet: ethische, in diesem Falle besonders soziale Ideen, bedienen sich der Kunst, und die Kunst bedient sich der ethischen. Die alte Richtung kämpft dabei nicht nur für die herrschenden sittlichen Ideen sondern auch für ihre eigenen Theorien, und eigene Theorien wieder setzt ihr die neue entgegen. Burckhard schildert das alles anschaulich und überlegen. Und er kommt in Sachen der Kunst schließlich zu einem Ergebnis, das auch dem Bemühen des Kunstwarts Recht gibt, der den Alten wie den Jungen ihre Lebensberechtigung anerkannt wissen will, wenn sie nur in Wahrheit geben *können*, was sie geben *wollen*. „Wenn dem einen nur die eine Kunstart, dem andern nur die andere Genuß bereiten kann, so sind sicher beide an Kunstgenuß ärmer als der dritte, der beide Anlagen in sich vereint. Heute blicken die einen mit Verachtung auf die neue Kunstrichtung', die anderen teilweise mit Geringschätzung auf die alte. Es mag aber wohl geschehen, wie oft in der Natur: daß die aneinander prallenden Dinge sich die Kanten abstoßen und schließlich in eins verwachsen — oder friedlich nebeneinander bestehen."

Sprechsaal.

In Sachen: Lesser Ury.

Das zweite Augustheft des Kunstwarts enthält einen Artikel: „Lesser Ury." Die Legende, daß ich Lesser Ury jemals für seine Aufnahme in die Berliner Kunstakademie „geprüft" hätte, ist von A bis Z erfunden.

In dem Aufnahme-Paragraphen 50 unseres Statuts heißt es: „Die Aufnahme verfügt auf Grund *des Beschlusses des Lehrerkollegiums* der Direktor." Aus den Akten und Protokollen ist ersichtlich, daß Lesser Ury sich am 26. Oktober 1883 zur Aufnahme in die Hochschule meldete und vom 26. Oktober bis 22. November 1883 in der Malklasse des Professors Ernst Hildebrandt zur Probe gearbeitet hat. In dem Protokoll der Sitzung des Lehrerkollegiums vom 22. November 1883 heißt es: „*Ury*, Lesser, Nr. 226, geboren 7. November 1861 zu Birnbaum, behauptet im Besitze des Einjährig-freiwilligen Zeugnisses zu sein; früher Kaufmann, hat er dann künstlerische Studien in Brüssel und Düsseldorf getrieben.

Beschluß: Abzuweisen.

Ury ist benachrichtigt, die eingereichten Zeichnungen sind ihm zurückgegeben." gez. Teschendorff.

Am 15. Oktober jenes Jahres aus der Schweiz zurückgekehrt, brach am selben Tage in meinem Hause eine Scharlachepidemie *aus*, welcher eines meiner Kinder bereits am 18. Oktober zum Opfer fiel. Während 4—6 Wochen war ich von jedem Verkehr abgesperrt, habe keinen der damaligen Aspiranten gesehen und gesprochen und der Sitzung des Lehrerkollegiums vom 22. November gar nicht beigewohnt, also zu einer Prüfung Lesser Urys oder seiner Probe-Arbeiten absolut keine Gelegenheit gehabt. Da statutenmäßig die Prüfung der Aspiranten gar nicht meine Aufgabe ist, so übe ich sie naturgemäß auch nicht aus.

Ebenso wenig habe ich jemals die merkwürdige Äußerung gethan: „Ich gebe nichts auf Farbe", welche begreiflicherweise am wenigsten gegenüber Aspiranten angebracht wäre, welche zur Probearbeit in einer *Malklasse*, nicht in einer *Zeichenklasse*, gewiesen wird.

Ich erinnere mich auch nicht, Herrn Lesser Ury jemals im Leben gesehen oder gesprochen zu haben.

Anton von Werner.

Anton von Werner hat diese Zeilen zur Kenntnisnahme des Herausgebers gesandt *ohne*, wie er in einer zweiten Zuschrift ausdrücklich bemerkt hat, ihre Veröffentlichung zu verlangen. War unser Mitarbeiter falsch berichtet (was ja wirklich jedem einmal geschehen kann), so ist's aber selbstverständlich unsre Pflicht, die Sache richtig zu stellen und doppelt, wenn sich durch die irrtümliche Mitteilung ein Mann herabgesetzt fühlen könnte, gegen den wir aus sachlichen Gründen des Öftern schreiben mußten. Darüber, wie der jetzt verbesserte Irrtum sich bilden konnte, steht nunmehr unserm Berliner Vertreter die Rede zu.

F. A.

Inhalt: **Der Landschaftssinn.** — **Rundschau.** Dichtung: Schöne Literatur. — Theater: Theaterberichte. Ein Stück Theaternachrichten. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst. Christliche Kunst. Kunstliteratur. — Vermischtes: Schriften über Ästhetik. — Sprechsaal: In Sachen Lesser Ury.

Digitized by Google

Kunstwart-Anzeiger.

München 1895. — K. Hof- und National-Theater.

Aufführungen RICHARD WAGNER'scher Werke.

Vom 8. August bis 27. September.

Die Feen	Rienzi	Der fliegende Holländer	Tannhäuser	Lohengrin	Der Ring des Nibelungen 2 mal.				Tristan und Isolde	Die Meistersinger von Nürnberg
2 mal.	2 mal.	2 mal.	2 mal.	2 mal.	Das Rheingold	Die Wallküre	Siegfried	Die Götterdämmerung	3 mal.	3 mal
8. Aug.	9. Aug.	11. August	13. August	15. August	17. August	18. August	20. August	22. August	25. August	27. August
8. Sept.	9. Sept.	11. September	13. Septemb.	15. Septemb.	17. Septemb.	18. Septemb.	20. Septemb.	22. September	29. August	1. Septemb.
									25. September	27. Septemb.

Preise der Plätze:

Ein Parketsitz 1. bis 7. Reihe	M. 12	Ein Rückplatz in den Balkonlogen	M. 10	Ein numer. Vorderplatz im III. Rang	M. 6
„ „ 8. „ 14. „	„ 10	„ numer. Vorderplatz im I. Rang	„ 15	„ Rückplatz im III. Rang	„ 4
„ numer. Balkonsitz (I. Reihe)	„ 20	„ Rückplatz im I. Rang	„ 10	Parket-Stehplatz	„ 9
„ „ „ (II. „)	„ 15	„ numer. Vorderplatz im II. Rang	„ 10	Parterre-Stehplatz	„ 3
„ „ Vorderpl. i. d. Balkonlog.	„ 15	„ Rückplatz im II. Rang	„ 6	Galerie	„ 2

Eintrittskarten sind an der Tageskasse zu haben.

Für auswärtige Bestellungen ist der Geldbetrag einschliesslich einer Vorverkaufsgebühr von 30 Pf. für jeden Platz an die K. Hoftheater-Tageskasse franko einzusenden.

Während der Monate August und September gelangt neben den obengenannten Richard Wagnerschen Werken noch die Mozartsche Oper: **Figaros Hochzeit** *in neuer Inszenierung und Ausstattung im K. Residenztheater an den nachstehenden Tagen zur Aufführung: Mittwoch 7., Samstag 24. August, Montag 2., Samstag 7., Dienstag 10. und Samstag 28. September.*

Kgl. Hoftheater-Intendanz. **Ernst Possart.**

Gegr. 1864. ADRESSEN-SERBE-LEIPZIG Katalog über 6.000.000 Adressen für 50 Pf. = 35 Kr. ö. W. in Postmark. Internationale Adressen-Verlags-Anstalt (C. HERM. SERBE) Leipzig. **Gegr. 1864.**

Die „direkte Offerte" ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titulatur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatalog specificiert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. = 65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt u. perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Mill.*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

Briefe an eine Mutter. Von **Dr. Ewald Hauke.** **2.** verbess. u. vermehrte Aufl. **M. 3.50,** eleg. geb. **M. 5.—**

Inhalt: Wissen. Bildung. Vorbedingungen für Familienleben. Die Mutter als Kindergärtnerin. Die Familie als Kindergarten. Der Kardinalpunkt in der Erziehung. Die Erziehung zur Individualität. Die körperliche Erziehung. Die Natur. Die religiöse Erziehung. Die Muttersprache. Über Jugendspiele. Einheit und Konsequenz. Die Sonntagsfeier. Die Erziehung zur Wahrheit. Die Kunst. Die Sinnlichkeit. Die Pflege praktischer Beschäftigungen. Das Kindermädchen. Die Macht des Beispiels. Das Gouvernantenwesen. Über die Selbständigkeit. Über sog. Äußerlichkeiten. Fremdsprachliche Bildung. Die Humanität. Die erziehlichen Hilfsmittel. Strafe und Lob. Das Erzählen. Das Vorlesen. Über das Fragen. Belehrung und Unterhaltung. Die gemeinsame Erziehung von Knaben und Mädchen. Der Luxus. Die Jugendlektüre. Über nützliche und bildende Dinge. Das Pensionswesen. Unsere Schülerpensionen. Die Mädchenerziehung. Die Mädchenschulen. Kinderreisen. Das Familien- und Kindermuseum. Was soll unser Knabe werden? Die Zukunft der Mädchen. Die Sorgen für das materielle Wohl. Über Ferienkolonien, Schulsanatorien und Knabenhorte. Über Furcht und Liebe. Schlußwort. (98

Jede Mutter, der das Wohl ihrer Kinder am Herzen liegt, darf diese **Briefe** nicht ungelesen lassen.

☞ „Eine gute Rathschläge zur Kindererziehung enthaltende, von ideal-sittlichem Geiste getragene Schrift." Kölnische Zeitung.

Verlag: **Gustav Moldenbauer** in **Elbing** und **Leipzig.**

DER AKT

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.

Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch,** Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**

10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.

Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**

M. Bauer & Co.

100)

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendungen des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeaurot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken nnd Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

Digitized by Google

SECESSION 1895

Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.

GROSSE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—. Abonnementshefte
a) mit 20 Koupons, giltig für beide Ausstellungen M. 15.—,
b) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—.

Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

87

Akademische

Kunstausstellung

Dresden, Brühl'sche Terrasse

1. September bis 31. Oktober.

Geöffnet von **9—5**, Sonntags von **11—5** Uhr.

(99

1794

GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

R I & S

Schutz Marke

FLÜGEL

PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (40

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Die

Prinzipien des Erfolgs

in der Literatur.

Von **George Henry Lewes.**

Deutsch von **Georg Fuhr.**

Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler 2c. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"

Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger

Gustav Moldenhauer
in Elbing und Leipzig.

(90

Geschenk-Bücher etc.

zu Spottpreisen!

Verlangen Sie Verzeichnisse gratis von **Gustav Moldenhauer, Elbing,** Brandenburgerstr. 16. (91

Straubes Harmonium-

Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.

Preislisten etc. kostenfrei.

(Etabliert 1869.)

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt

H. Meyer Wwe

Lederhandlung, Braunschweig.

K. M. SEIFERT

DRESDEN, Pragerstrasse 39 (Europ. Hof).

Fabrik von Kronleuchtern, Ampelkronen, Ampeln, Lyren, Laternen, Wandarmen, Kandelabern, Kristallkronen, Ständerlampen, Tischleuchtern etc. für Gas, elektr. Licht, Kerzen und Petroleum.

Auserlesene Kunstbronzen deutscher, französ., italien. und russischer Meister.

Aparte kunstgewerbliche Gegenstände f. Zimmerschmuck u. tägl. Gebrauch.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München, Finkenstraße 2, Eingang Wittelsbacherplatz.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße.
Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Digitized by Google